الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
باتنـة

كلية الآداب واللغـــات الأجنبية
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن

مذكـــرة مقدمـــة لنيل شهـــادة المـــاجستير في الأدب العربي

تخصص: نقد أدبي

إعـداد الطالبة:
سعـــاد بولحـواش

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد زرمان

لجنــــة المنــــــاقشة

أ.د. السعيد لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر باتنة	رئيســـــا
أ. د. محمد زرمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر باتنة	مشرفا ومقررا
أ. د.كمـــال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر باتنة	مناقشا
د.فـــاتح حنبلي	أستاذ محاضر	جامعة أم البواقي	مناقشا

السنة الجامعية

2011 – 2012 م/1432 - 1433 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير وامتنان

الحمد لله أوّلا وأخيرا كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه حمدا له على ما أوصلنا إليه ، فلولاه ما وصلنا و الصلاة والسلام على رسوله المصطفى محمد نبيّ الله و صحابته والتابعين رضوان الله عليهم أجمعين .

أتقدّم بالشكر الجزيل والامتنان الخالص إلى الأستاذ الفاضل الدكتور محمد زرمان، وكلّ أساتذتي الكرام الذين ساعدوني ووقفوا إلى جانبي وأخصّ بالذكر الأستاذ الجليل "عمار مقدم".

وإلى كلّ من ساندني في مشوار بحثي وأمدّني بالدعم المعنوي والمادي، ونسأل الله عزّ وجلّ السداد في القول، والحكمة في الرأي، والحدّة في البصر، والتوفيق في العمل، وأن يكون بحثي شعلة مضيئة تنير درب كلّ طالب علم.

مقدمة

مقـــــدمـــــة

الانزياح عن المألوف من أهم الخصائص الجوهرية التي توفر سبلا مختلفة وواسعة للغوص في العمق اللغوي لدلالات الألفاظ و التعابير، باعتباره ملاذ للتفرد اللغوي والتميز الشخصـــي. وقد تبدوا النصوص الإبداعية متميزة ومختلفة عن غيرها من النصوص الأخرى إذا خرجت عن المألوف والعرف اللغوي المتداول لدى المبدعين والنقاد، ويحقق الانزياح بمفهومه الواسع هـــذا التفرّد والاختلاف الذي تسعى النصوص لبلوغه، على اعتبار أنّ الانزياح أسلوب لغوي خاص يحمل فائدة لغوية و أخرى جمالية .

وقد حاولنا في هذه الدراسة أن ننطلق من رصد المقولات والأسس اللغوية التي شكلت حضور مفهوم الانزياح لدى عبد القاهر الجرجاني ومحاولة ربطها بالدعائم و المرتكزات التي بنَى عليها جان كوهن نظريته في الانزياح.

ومن ثمَّ نفتح مجال التساؤل الإبداعي حول ما يقدِّمه العدول كلفظ عربي تراثي وظفـــه النص لدى عبد القاهر الجرجاني من جهة ، ومحاولة الولوج في باطن نظرية الانزيـــاح لـــدى صاحبها جان كوهن في المقابل الحداثي من جهة أخرى، سعيا لإيجاد الرابط المشترك بين تراثنا النقدي وبين ما جاءت به موجة الغرب من مفاهيم ومصطلحات جديدة أكَّدت حضورها بقوّة في النقد العربي القديم .

ونظرا لحضور بعض المقاربات الموجودة بين عبد القاهر وجان كـــوهن في التأســـيس لمفهوم الانزياح زاد اهتمامنا بهذه الفكرة، كما دفعنا للخوض في هذه الدراسة الســـعي وراء كشف الغموض عن بعض المصطلحات العربية والغربية المرتبطة بالانزياح، والتي كانت بمثابـــة روافد متنوعة لأساس مفهومي مشترك .

فشفافية مصطلح الانزياح و ليونته هي ما جعلنا نحاول الإمساك بحقيقتــه الجوهريــة وتجاوز زئبَقِيَّة بعض استعمالاته التي تخرج به عن الفائدة اللغوية التي يحملها. علّنا نتمكن مــن وضع أساس موضوعي يحقق الشراكة الدائمة بين كلّ من المصطلح والتطبيق العربي والغربي .

وقد كان اهتمامي بالموضوع لأسباب عدّة منها :

ــ البحث عن نوع العلاقة التي تؤسس لمفهوم الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن .ــ رصد جميع الأفكار والآراء النقدية التي تمهد لحضور الانزياح سواء في التراث النقدي العربي أو في الثقافة الغربية .

ــ إبراز دور عبد القاهر الجرجاني في تجلية الغموض عن كيفية التعامل مع التجاوزات الحاضرة في النصوص البلاغية القديمة .

ــ البحث عن الأساس الموضوعي الذي أجرى كوهن على أساسه التفرقة بين الشــعر والنثــر لرسم معالم الانزياح لديه .

وقد بُنِيت هذه الدراسة على تساؤلات عدّة منها :

ــ ما هو مفهوم الانزياح و كيف تعاملت الثقافة العربية النقديــة و كــذلك الغربيــة مــع مصطلحاته المختلفة و المتعددة ؟.

ــ كيف كان حضور الانزياح لدى عبد القاهر الجرجاني وما هي أهم مصطلحاته ومفاهيمه في البلاغة العربية القديمة، وما هي محددات الانزياح وأشكاله في تفكير عبد القاهر الجرجاني ؟ .

ــ ما هي المرتكزات التي أسست لنظرية الانزياح عند جان كوهن ؟ .

ــ وهل توجد محطات لقاء بين عبد القاهر وجان كوهن في آرائهم حول الانزيــاح مفهومــا و مصطلحا ؟.

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا خطة تقوم على التدرج بين عناصر العمل و الربط بينها، للخوض في هذه القضية التي تعدّ مزيجا بين اتجاه تراثي عربي و آخر حداثي غربي. من أجل توضيح نقاط الالتقاء بين المحاور التي تشكل أساس التقاطع بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن.

وقد جاءت هذه الدراسة لتكشف عن جوانب خاصة في استخدام المصطلح وتوظيفه ومحاولة حصر بعض مفاهيمه الشائعة.فجاء **المدخل** بعنوان: الانزياح المفهوم والمصطلح، وقد طرحنا فيه بعض مصطلحات الانزياح والمفاهيم التي وظفت في الدراسات النقدية العربية والغربية.

وسوى المدخل التمهيدي جاءت الرسالة مقسمة إلى فصول ثلاثة ، حمل **الفصل الأوّل** عنوان الانزياح في تفكير عبد القاهر الجرجاني، وفيه حاولنا إيجاد بعض المعادلات المصطلحية و المفهومية للانزياح في البلاغة العربية القديمة، كما عرضنا لبعض المفاهيم الأساسية التي أسست لفكر الانزياح لدى عبد القاهر الجرجاني كالنظم والنحو والسياق والغموض، وكذا مظاهر الانزياح.

أمّا **الفصل الثاني** فقد حمل عنوان الانزياح في تفكير جان كوهن وقد خصصناه للخوض والتفصيل في الأسس والخلفيّات التي قامت عليها نظرية الانزياح بالمفهوم الغربي عامة ولدى جان كوهن خاصة كالنظم و الوزن والقافية والإيقاع ، و كذا محاولة رصد علاقة الانزياح بالشعرية استنادا على مقولات بعض النقاد الغربيين الذين تحدثوا عن الانزياح والشعرية من منطلق بنوي و منهم رومان جاكبسون و تزفيتان تودوروف. كما أشرنا إلى تجليات الانزياح على المستوى الدلالي، والغموض وعلاقته بالشعرية و كذا معيار الانزياح.

وجاء **الفصل الثالث** كربط وتعليق بين حقل الانزياح التراثي العربي ــ ممثلا في مفهوم العدول لدى عبد القاهر الجرجاني ، وكذلك مظاهر تأسيس الانزياح لديه وعلاقتــه بـــالنظم والشعرية ـــ وحقل الانزياح الغربي الحداثي ممثلا بآراء كوهن حول الانزياح .

و من الدراسات السابقة التي كانت قريبة في موضوعها من دراستنا المُعَنونة ب"شعرية العدول بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن "، نجد أحمد محمد ويس في كتابه "الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية " وفيه ركّز الباحث على الانزياح من وجهة نظر غربية أســلوبية، هذا وقد استكمل أحمد محمد ويس دراسته حول الانزياح بكتاب آخر جاء بعنوان "الانزياح في التراث النقدي والبلاغي"، وفيه استدرك الباحث بعض الجوانب التي لم يدرجها في كتابه الأوّل وحاول تأصيل الانزياح في التراث العربي بعرض بعض مرادفاته عند النقاد والبلاغيين العــرب مشيرا إلى ثلاث أنواع من الانزياحات: العروضية والصوتية،الدلالية، التركيبية.

كما خصّ أحمد مبارك الخطيب المتنبّي بدراسة حول الانزيــاح بعنــوان "الانزيــاح الشعري عند المتنبّي، قراءة في التراث النقدي عند العرب " ، وقد تعرض أحمد مبارك الخطيب لدراسة أشكال الانزياح في شعر المتنبّي : الصوتي والتركيبي وكذلك الانزياح النفسي .

وكذلك هناك دراسة أخرى تقترب في موضوعها من دراستنا وهي عبارة عن رســالة ماجستير بعنوان "العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية " وركّزت هــذه الدراســة علــى مصطلح العدول ومحاولة رصد تجلياته في التراث العربي القديم وربطه ببعض الظواهر الأسلوبية.

والملاحظ على جميع هذه الدراسات السابقة أنّها بقِيت تــدور في فلَــكِ العمــوم و لم تخصص مجال تحرّكها ، ومن هنا أردنا أن ندقق البحث في الانزياح بين التراث العربي القــديم والنقد الغربي بتخصيص البحث في الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن.

و ككلٍّ دراسة تطمح لتحقيق مصاف العلمية لابد من تحديد المنهج المتّبع، وقد رأينا أنّ المنهج المناسب هو المنهج التحليلي المقارن لتتبع الدراسة عند الرجلين.

وقد وجّه هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع والرسائل والقواميس أهمّها، كتابي عبد القاهر الجرجاني "دلائل الإعجاز " و"أسرار البلاغة " ، وكتابي جان كوهن " بنية اللغة الشعرية" و" اللغة العليا "، كما استعنّا ببعض المراجع الأجنبية لتوضيح بعض المصطلحات.

و لا يكاد يخلو بحث من الصعوبات التي تعترضه من حين إلى آخر، وتتمثل أساسا في تبعثر المادة العلمية بين الكتب وصعوبة الحصول عليها .

و لا يفوتني أن أنوه إلى دور الأستاذ المشرف الدكتور "محمد زرمان" في توجيهي ومساندتي، وأتقدم له بفائق الشكر والتقدير، كما لا أنسى جميع أساتذتي الكرام الذين ساعدوني على انجاز هذه الدراسة التي أتمنى أن تضيف شيءا إلى خزانة العلم والمعرفة.

مدخــــل

مدخل

الانزياح المفهوم والمصطلح:

أوّلا ـــ الانزياح والاختلاف في المصطلح:

ثانيا ـــ الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة

أ ـــ الانزياح في الدراسات النقدية الأسلوبية

ب ـــ الانزياح في الدراسات النقدية العربية المعاصرة

أوّلا ــ الانزياح و الاختلاف في المصطلح:

يعدّ الانزياح من المصطلحات النقدية الوافدة على الثقافة العربية وقد احتضنه النقد العربي بشيء من الاختلاف المفهومي والمصطلحي، وهو اختلاف متأصل في الثقافة الغربية قبل أن يصل إلى ثقافتنا العربية.

و لما كانت مفاتيح العلوم مصطلحاتها وجب علينا ضبط المصطلحات و تحديدها، فثمّة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدّة، وثمّة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد. ومردّ ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، ثمّ إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم، وانقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق[1].

و قد يكون لتعدد المصطلحات واختلافها دواعي وأسباب كثيرة تختلف من عصر لآخر ومن بيئة لأخرى أو حتى في البيئة الواحدة أو المنشئ الواحد. و مصطلح الانزياح الذي نحن بصدد دراسته الآن مصطلح مترامي الأطراف علقت به عدّة مصطلحات ومفاهيم أخرى وتداخلت معه سواء من حيث اللفظ أو من حيث الاستعمال، لذا فإنّ" تحديد المصطلحات أمر هام في مجال البحث العلمي والوسيلة التي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نناقشها، ومن ثمّ الوصول إلى درجة أدق من درجات الفهم، وهو في الوقت ذاته وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة والمصطلحات في المجال العلمي تتقارب أحيانا"[2].

و سنحاول أن نتطرق في هذه الدراسة لبعض المصطلحات التي تتقارب مع مصطلح الانزياح سواء كانت هذه المصطلحات غربية الأصل و الاستعمال أم عربية المنشىء، فهي على

---

1 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25،ع3، جانفي/ مارس، 1997م، ص98.

2 ــ أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1998م، ص15.

كثرتها قد عدّدها عبد السلام المسدي في كتابه الرائد "الأسلوبية والأسلوب"، اثني عشرة مصطلحا:

(الانزياح، التجاوز) لفاليري(valery)، (الانحراف)لسبيتزر(spitzer)،(الاختلال) والاك وفاران (wallek et warre)، (الاطاحة) لبايتار(peytard)، (المخالفة) لتيري، (الشناعة) لبارثbarthes، (الانتهاك) لكوهنcohen، (خرق السنن، اللحن) لتودوروف todorof ، (العصيان) أراقون Aragon ، (التحريف) جماعة " مو"[1] legroupe mu.

فكلّ هذه المصطلحات التي أشار إليها عبد السلام المسدي غربيّة المنشأ تنمّ عن فكر أصحابها. ونجد في عرض عدنان بن ذريل، لكتاب "المدخل إلى التحليل لألسني للشعر"عدّة مصطلحات أيضا، نذكر منها ما لم يذكر عند عبد السلام المسدي، ومنها "الجسارة اللغوية"، "الغرابة"، "الابتكار"، "الخلق"[2].

و ليس هذا فقط فقد استعمل الدارسون مصطلحات عديدة للانزياح تحت مسميات تختلف باختلاف فهم أو تلقي أصحابها، وكذلك اختلاف الثقافة المرجعية لكل ناقد أو مترجم. وثمّة مصطلحات أخرى يمكن أن تضاف إلى ما سبق من مثل: الانكسار، انكسار النمط ،التكسير، الكسر، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق التناقض ، المفارقة، التنافر، مزج الأضداد، الإخلال،الاختلال، الخلل، الانحناء، التغريب، الاستطراد، الأصالة، الاختلاف، فجوة التوتر.

---

1 ــ عبد السلام المسدي :الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5،2007م، ص 100، 101 .

2 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2005 م ، ص32.

و قد أحصى أحمد محمد ويس مصطلحات الانزياح وهي تجاوز الأربعين مصطلحا[1]. ومن الواضح أن هذه الغزارة المصطلحية تدلّ على أهمية ما تحمله هذه المصطلحات من دلالات متعدّدة تختلف من مصطلح لآخر، كما أنّه من الصعب أن نقرّ بأنّ كل المصطلحات المستعملة تدلّ على معنى أو مدلول واحد، فلكل مصطلح دلالته التي إن توافقت أو اقتربت مع مصطلح معين فإنّها ولاشك تختلف عن آخر. بينما " يرى عدنان بن ذريل أنّ هذه المسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد وأطلق عليها عائلة الانزياح وما الاختلاف في التسمية إلاّ نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها"[2].

كما أنّه ليس علينا أن نقبل هذه المصطلحات الكثيرة والمختلفة كالإخلال والاختلال والشناعة والخلل والخطأ والانحناء والعصيان والفضيحة والجنون والإطاحة، " لأنّها في رأينا بعيدة عن اللياقة، التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها"[3]، وهي قليلة الاستعمال في الحقل النقدي كما أنّها تسيء إلى لغة النقد.

و لتجليّة الغموض عن الانزياح كمصطلح وكمفهوم اخترنا أن نركز على ثلاث مصطلحات أساسية هي:الانحراف، العدول، الانزياح، لكون هذه المصطلحات قد لقيت شيوعا واسعا من حيث الاستعمال ومن حيث التوظيف في الدراسات الأدبية والنقدية الغربية والعربية.

أ ــ الانحراف:

الانحراف ترجمة للمصطلح الأجنبي (déviation)الموجود في اللغتين الانجليزية والفرنسية وقد شاع استعماله لدى النقاد الذين تشبعوا بالثقافة الانجليزية، ومصطلح الانحراف كثير الاستعمال من طرف الدارسين والنقاد والأسلوبيين، إذ يأتي في الرتبة الأولى من حيث

---

1 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص33.

2 ــ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار الميسر للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان، الأردن، ط1 ، 2007م، ص181.

3 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص59.

الاستعمال في الدراسات النقدية الغربية والعربية، وعلى الرغم من أنّ دخوله ميدان النقد العربي لا يتجاوز تاريخه عقدين من الزمن[1]، إلاّ أنّه لقي ترحيبا كبيرا وانتشارا واسعا .

وقد اقترنت باستعمالات الانحراف مصطلحات أخرى مثل: المجاز، الخرق، اللحن، وهي ألفاظ كثيرة التداول في كتب النقد والأسلوبية. ومن بين هذه المصطلحات التي اقترنت به ما يسيء إلى لغة النقد وتخرج عن إطار الكلام الأدبي والفني إلى حقول وسياقات أخرى ليست بأدبية ، بل وقد تحتمل معاني وقيم سلبية، فقد استعمل المصطلح بمعنى العقم، التحريف، الفهم الخاطئ، الخروج عن الحق، الخطأ، الشذوذ. كما يرد الانحراف للدلالة على عاهات النطق، وللدلالة على بعض الأمراض النفسية.[2]

و ورد عند نعيم اليافي على أنّه عيب فنِّي أو جمالي كما جاء في قوله " أمّا وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضا فليس ذلك سوى عيب وانحراف في طبيعة الشعر"[3].

و في ظلِّ هذا الاضطراب والتداخل الذي لحق المصطلح انقسم النقاد والدارسين بين مؤيّد ومعارض في استعمال هذا المصطلح، كلّ حسب تصوراته وتطبيقاته.أمّا ممن عارض استعمال صيغة الانحراف تجنُّبا لما تستدعيه من معاني منافية للطبع السَّليم فهو عبد القادر القط الذي استبعد ترجمة (déviation) بالانحراف واعتبره عملا غير موفق، لأنّ هذه الكلمة "ارتبطت بمعاني خُلقية وقوانين طبيعية يصعب أن يخلص السامع من تداعيها"[4].

1 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح ، ص61.

2 ــ م . ن، ص63.

3ــ م . ن ، ص 62.

4 ــ عبد القادر القط: قضية المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث، ص10.

أمّا إذا عدنا للانحراف في معناه الواسع فهو كل خروج عن أصول قاعدية متعارف عليها، ففكرة الانحراف تعتبر خرقا منظّما لشفرة اللغة ومحاولة تجاوز نظام لغوي متعارف عليه وبناء نمط آخر جديد وفقا لمعايير مستحدثة. وما يجب الإشارة إليه هو أنّ التأكيدات المختلفة على أهمية الانحراف تأتي من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبية عن طريقها يمكن استخلاص الظواهر الفنية للأداء التركيبي والوصول إلى نتائج محدّدة. وذلك برصد كيفية تركيب الأداء ، و ما يؤدي إليه ذلك من معطيات جمالية.[1]

وذهب ريفاتير (Riffaterre) إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة تجدب انتباه القارئ، فاللغة تحمل ممكنات دلالية هائلة تظهر باستمرار في التوظيف المختلف للأداء اللغوي ويتجلّى هذا في المستوى التركيبي بشكل واضح، فالتركيب الأدائي ينحرف عن النمط التقعيدي بأن يتضمن بعض الملامح التي ينفرد بها عما سواه وهي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة[2].

و تطرح يمنى العيد مفهومها للانزياح باستعمال صيغة الانحراف فالانزياح بالنسبة لها هو:انحراف باتجاه الاختلاف، مثلا تنحرف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبِّر عنها و إن كانت تبقى تحيل عليها.[3]

و يبدو من خلال ما تقدّم أنّ أغلب من استعملوا لفظة الانحراف يقصدون بها التغيّرات الجديدة التي تطرأ على النمط اللغوي العادي فتخلق لنفسها خواص ومميزات جديدة، ووفقا لمعايير وظروف خاصة تشكل بذلك نمطا منحرفا عن النظام السابق.

---

1 ـــ رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1993م، ص148.

2 ـــ م . ن، ص. ن.

[3] ـــ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص181.

و بالرغم مما أحصى من دلالات لمصطلح الانحراف سواء كانت ايجابية أم سلبية، فالانحراف كما قال فيه أحمد محمد ويس " كلمة مشغولة في ثنايا الكتب أو في الأذهان وإذا صحّ أنّ المشغول لا يشغل أمكن القول إذن بأنّها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم"[1]، والمفهوم الذي يقصده صاحب القول هو الانزياح.

ب ـــ العدول :

العدول مصطلح بلاغي قديم وقد وردت مادة عَدَلَ في القاموس المحيط وجاءت بمعنى الإِنْصَافْ و الوَسَطِيَة وإحقَاقِ الحُقوق، إذ أنّ العَدْلَ: كالعَدَالَةِ والعُدُولِ والمَعْدِلَةِ. عَدَلَ يَعدِلُ فَهُوَ عَادِلٌ مِنْ عُدول وَعَدَلَ بِلَفْظِ الوَاحِدِ. . .[2]

و العدول مصدر من الفعل "عَدَلَ" نقول عَدَلَ عَن، أَيْ جَارَ ومَالَ[3]. وقد وردت لفظة العدول في كتب اللغة والنحو والبلاغة و لم تخرج كثيرا عن معنى الميل والابتعاد المعجمي، " فالعدول في اللغة إجراء يلحق الصياغة لأغراض فنيّة عامة لم ترتبط بداية بتحسس مواطن الجمال"[4]، ثم تطوَّر استعمال المصطلح فيما بعد في كتب النقد والبلاغة العربيين وأصبح يتضمن معنى الخروج عن الكلام المألوف والكلام العادي إلى الكلام الفني والراقي الذي يحمل خصائص جمالية.

فالعدول في التراث البلاغي هو خروج الكلام عن النسق المألوف عن قصد، ولا يتمّ ذلك إلاّ بمعرفة الاختلاف الموجودة على مستوى التراكيب والألفاظ و الجمل و اكتشاف نوع العلاقات التي تجمعها والتي تحدث أثرا جماليّا وفنيّا وهذا محكوم بمحوري الاختيار والتركيب.

---

[1] ـــ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص63.

[2] ـــ مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مكتبة النوري، دمشق، (د.ط)،(د، ت)، ص13.

[3] ـــ فخر الدين الرازي: مختار الصحاح، تح، مصطفى ديب البغا، دار الهدى، الجزائر، ط4، 1990م، ص273.

[4] ـــ عبد الحفيظ مراح: ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، رسالة ماجستير،إشراف، أ، أحمد حسين أبو النجا، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 2005، 2006م، ص11.

و قد أشار عبد السلام المسدي إلى ترجمة المصطلح الأجنبي (l'écart) بالعدول، وقد عدّ المصطلح الأجنبي (l'écart) عسير الترجمة لأنّه غير مستقر في متصوره. ويذكر أنّ "عبارة انزياح ترجمة حرفية للفظة (l'écart) على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو نحيي لها لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة العدول وعن طريق التوليد قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية"[1].

و بالرغم من أنّ المسدي قد لفت الانتباه إلى إمكانية إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي(l'écart) في كتابه" الأسلوبية والأسلوب" إلاّ أنّه لم يستعمله واستعمل مصطلح الانزياح بدله، وقد استعمل مصطلح العدول على نطاق واسع للدلالة على جمالية التعبير وتميّز الأساليب، وقد بدا الاهتمام بهذا المصطلح بشكل كبير عند التعرّض للأساليب الشعرية وما تنطوي عليه من خصائص وسمات مستحدثة أو غريبة.

و قد استعمل العدول ــ غير المسدي ــ مجموعة من الباحثين العرب ومنهم تمام حسان، حمادي صمود، مصطفى السعدّ ني وعبد اللّه صولة والطيب البكوش والأزهر الزناد[2].

و على الرغم من الدلالات الايجابية والفنية التي يحيل عليها مصطلح العدول، إلاّ أنّ هذا الأخير قد يرد في سياقات غير بلاغية أو فنية. مما دفع بعض الدارسين إلى عدم قبول هذا المصطلح كترجمة للمفهوم الأجنبي، فصيغة العدول أيضا لا تخلوا من بعض اللّبس، وقد برّر آخرون استبعاده واستعمال الانزياح كبديل عنه لأنّه " لا يحمل ما يحمل الانزياح من فضاء دلالي أبعد وأوسع، إلاّ إذا ضمنّاه دلالته وحملناه ما يحتمل وما لا يحتمل، وأعدنا إليه الحياة من جديد"[3].

---

1 ــ عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص124.

2 ــ أحمد محمد ويس : الانزياح وتعدد المصطلح، ص64.

3 ــ نعيم اليافي : الانزياح والدلالة ، مجلّة الفيصل ع226، أوت/سبتمبر ،1995 م ، ص28.

و بالرغم من عدم رضا بعض النقاد والدارسين على استعمال هذا المصطلح إلاّ أنّه شائع وكثير الاستعمال في الدرس البلاغي القديم، و"العدل في اصطلاح النحويين خروج الاسم عن صيغته الأصلية إلى صيغة أخرى"[1].

و قد يأخذ العدول في اللغة العربية أشكالا مختلفة، عدول إلى صيغة اسمية أو فعلية أو العدول إلى صيغ ذات معاني متعددة، وتكاد تكون الدراسات الأسلوبية التي بحثت ظاهرة العدول في اللغة العربية من أوسع الدراسات باعتبارها ظاهرة أسلوبية من جهة و وسيلة من وسائل كشف الإبداع في النصوص من جهة أخرى، فبحثوا في القرآن وفي دواوين الشعراء ، وفي النصوص النثرية.

و قد توزّعت مباحث العدول في نصوص اللغة، من باحث في العدول النحوي، أو في العدول السياقي كالعدول في التقديم والتأخير أو العدول بين السؤال وجوابه[2]. وقد لا نجد في بعض كتب التراث النقدي لفظة العدول بشكل صريح ولكن هناك استعمال لبعض مشتقاتها كالمجاز والاتساع والخروج.

و يذكر ابن جني في كتابه "الخصائص" لفظة العدول في حديثه عن المجاز إذ يقول: " إنّما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه فإنّ عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة"[3]. فكثيرا ما ارتبطت لفظة العدول بالمجاز في الدرس البلاغي

---

1 ــ علي محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الإيمان للطبع، مصر،(د.ط)، 2004م، ص163.

2 ــ عمر خليل:العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية)، مج24، ع3، 2010م، ص974.

3 ــ ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح، محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ج3 (د.ط) ، (د.ت)، ص267.

القديم، واستعملت في سياقات تحيل على تميّز الإبداع واختلافه عن الإبداعات التي تتقيد بالقوانين التقعيدية.

جـــ ـــ الانزياح:

احتلّ هذا المصطلح المرتبة الثانية بعد الانحراف من حيث شيوع استعماله لدى الدارسين والنقاد، ويعتبر الانزياح ترجمة دقيقة للمصطلح الفرنسي(l'écart)، وقد كَثُر استعماله في الدراسات التي نَهل أصحابها من الثقافة الفرنسية.

و الانزياح لغة: مصدر للفعل نزح، فالانزياح لغة في لسان العرب يدلّ على البُعْد والتَّبَاعُدِ، وهو مصدر للفعل المُطَاوِع انْزَاحَ، أي ذَهَبَ وتَبَاعَدَ، إذ أنّ هذه الكلمة تعني في أصل لغتها البُعْد[1].

و لا يختلف المعجم الوسيط، ولا القاموس المحيط عن " لسان العرب" في تأكيدهم على دلالة " البعد " عند التعرض للفعل " نزح". أمّا القاموس الموسوعي لاروس فالباحث في مادة(l'écart) يلاحظ أنّ الانزياح هو حركة عدول عن الطريق أو خط المسير، وإحداث الانزياح هو وضع مَسافَة، فَاصِل، اخْتِلاف[2].

و هكذا فإنّ المعنى العام الانزياح في المعاجم يحيل على الابتعاد والتباعد، وقد ذكرنا سابقا بعض المصطلحات التي تقابل الانزياح. وحقيقة إنّ المصطلح الأجنبي (l'écart) قد تجاذبته عدّة ترجمات في حقل الدراسات العربية، ولعلّها قد ظهرت أوّل مرّة في تقديم عبد السلام المسدي لكتاب ريفاتير (Riffaterre)، "محاولات في الأسلوبية الهيكلية"، وكان قد

1 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص65.

2 - Dictionré Encyclopedique larousse . paris . France.1997. p 464.

ترجمها آنذاك " بالتجاوز"، ولكنّ المسدي قد حاد عن هذا المصطلح فيما بعد واستبدله بالانزياح وكان ذلك في كتابه الأوّل "الأسلوبية والأسلوب"[1].

و ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ الانزياح مصطلح نقدي استعمل على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية والنقدية واللسانية العربية، لأنّه يرتبط بالمعنى الفني و لا يكاد يخرج إلى معان أخرى، مما يعكس قبولا ورضا بما يؤديه من قدرة على الوصف من جهة، وما يمثّله من مناسبة للثقافة العربية تراثا وحداثة من جهة أخرى. كما أنّ تشكيل الانزياح الصوتي وما فيه من مدّ من شأنه أن يمنح اللفظ بعدا إيحائيّا يتناسب وما يعنيه في أصل جدره اللغوي من التباعد والذهاب[2].

و من النقاد الذين فضلوا هذا المصطلح على غيره من المصطلحات الأخرى نجد نعيم اليافي إذ يقول:"وقد آثرنا استخدام الانزياح (l'écart) ليس لأنّه الأكثر شيوعا والأكثر دورانا على الألسنة، وإنّما لأنّه بخلاف سواه يحمل دلالة توصيفيّه لا تمتّ إلى القيمة ــ ولاسيما الأخلاقية منها ــ بصلة التشويه مثلا، أو الخطأ أو الشناعة أو العصيان تحمل شيئا من ذلك وتشير إليه، ومن ثمّ فهي لا تسعفنا في الدراسة لا تلبي مطلبنا في حياده المصطلح واستقراره"[3].

و هذا يدعم القول بأن ّالانزياح مصطلح فني خاص بالأدب والنقد ولا يحمل في طياته أيّ التباس أو شبهة، عكس ما رأيناه في مصطلحي الانحراف والعدول وإذا كنّا قد لاحظنا أنّ كلا من هذين المصطلحين (الانحراف والعدول) قد يحملان معاني كثيرة ليست بنقدية ولا أدبية، فإنّ الانزياح يختلف عن ذلك بأّنّ دلالته منحصرة تقريبا في معنى فني[4].

---

1 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص65.

2 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح ، ص66.

3 ــ نعيم اليافي: الانزياح والدلالة، ص28.

4 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص67.

كما أنّنا لا نجادل في كون هذه المصطلحات الثلاثة (الانحراف، العدول، الانزياح) وبالرغم من الاختلاف البسيط الموجود بينها إلاّ أنّها تحمل مشتركا دلاليا واحدا، يتركّز في معناه حول انتهاك المثالية المألوفة في الأداء اللغوي وإكساب النصوص والخطابات بعدا فنيّا وجماليا.

ثانيا ــ الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة:

الانزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وهو علم قائم بذاته، يقوم على نظرية متجانسة ومتشابكة مستندة إلى اللسانيات الأدبية على اختلاف تياراتها، وهو من المصطلحات الغربيّة الوافدة إلى الوطن العربي ضمن المفاهيم والمذاهب والنظريات الغربية و التي أصبح يستقي منها النقد الحديث مادّته.

و يكاد الإجماع ينعقد على أنّ الانزياح خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفوّ الخاطر، لكنّه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة[1].

و قد ارتبط الانزياح في الدراسات النقدية بالخطاب أو النص الأدبي، والنص كما عرّفه بارث (barthes) هو " نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا"[2]. والشكل الثابت الذي قصده بارث (barthes) هو كون النصوص على طريقة ما أو أسلوب معين في الكتابة أو التأليف. كما يمارس النص التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة، فهو مثل اللغة مبني ولكنّه ليس مغلقا، ولا متمركزا، بل هو

---

[1] ــ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص180.

[2] ــ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000م، ص16.

لا نهائي ولا يجيب على الحقيقة[1]. ولا نهائية الدلالة في النصوص تحيل على ما يتضمنه الإبداع من انزياح وفجوات تخيّب أفق انتظار القارئ وتدفعه إلى ملئ الفراغ عبر اكتشاف نوع أساليب النصوص وجنسها ونمطها الذي بنيت عليه.

و لّما كان القارئ يتعامل في أوّل شأنه مع النصوص فإنّ هدفه في المقام الأوّل هو قراءة النص من أجل إحيائه، ووضعه في إطار بلاغي وبذلك تبيين نوع الخطاب، ثمّ الجنس وأخيرا نوع الأسلوب الذي يقوم عليه النص والانتقال بين هذه الأمور يكون في إطار خطة عملية وعلمية وهي ما نسميه بالانزياح[2].

فالنص يمثل مجال ظهور الانزياح و حقل تجسّده الحقيقي، ويستخدم الانزياح كمصطلح وكمفهوم على نطاق واسع اليوم في الدراسات الأدبية والنقدية اللسانية، وعلى الرغم ممّا أثاره المفهوم من جدل وما تولّد عنه من اتجاهات في الدراسات الغربيّة إلاّ أنّ جهد المثاقفة عند الدارسين العرب لم يتجاوز محاولة استيعاب ذلك الجدل الذي يحاول أن يمدّ المصطلح بما يخوّله لبناء نظرية في تحديد ماهية الأسلوب.

و ربّما يكون جان كوهن(jean cohen) أوّل من خصّ هذا المصطلح بحديث مستفيض في مجال حديثه عن لغة الشعر، كإحدى المحاولات الجادّة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية.

و قد نظر علماء الأسلوب إلى اللغة في مستويين: الأوّل مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها[3]. والمستوى

1 ــ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص18.

2 ــ يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1994 م، ص145.

3 ــ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994 م، ص268.

الإبداعي في اللغة غير محدد بمعايير ثابتة أو خصائص مميّزة وإنّما هو تابع لقدرة القارئ على اكتشاف ما تحمله اللغة من إمكانات دلالية واسعة ناتجة عن قدرة المبدع على التركيب والاختيار، أو قدرة المبدع على إنشاء كلام أدبي. ومع أنّه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحدّدة لموضوع الأدب فمن المؤكّد أنّ هذا الاسم استعمل دائما لدلالة على كلام يبعث اللذّة ويثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي[1].

و من الواضح أنّ النص الأدبي ينطوي على خصائص تتزاح عن المعيار العادي وتكسبه الأدبية التي تمنحه الإثارة والاهتمام وهما مسعى الإبداع.

كما أنّ الشكلانيين الروس هم أوّل من نبّه إلى أنّ النص منظومة تحدد وظيفة الأدوات الأدبية و موضوع الأدب على أيديهم هو الأدبية[2]. التي لا تتحقق إلاّ باكتشاف الانزياحات التي يوفِّرها التوظيف المختلف للغة، والانزياح هو الركيزة الأساسية في تحليل النصوص لكون الشفرة الأدبية أو غيرها من أنواع الشفرات هي ضرب من التفاعل بين العلامة ذات القانون المحدد، والنظام الاجتماعي الذي يخضع لشتى أنواع الثقافات والنّظم التي تتحكم في تغيير مدلول الشفرات[3]. وبذلك يصبح الانزياح وسيلة تعبيرية خاصة بالنصوص وبأساليبها "إذ يعدل المبدع عن التعبير المباشر، إلى أسلوب يجعلك تشعر بحلاوة النص ومتعة الإيقاع وتحقيق اللذّة"[4].

---

1 ـــ تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص10.

2 ـــ عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص25.

3 ـــ يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث،ص151.

4 ـــ مليكة النوي: مقاربة بين الأسلوبية ونظرية النظم، رسالة دكتوراه، إشراف، أ.د، الطيب بودربالة، جامعة باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، (مخطوط)، 2008 ـــ 2009م، ص66.

أ- الانزياح في الدراسات النقدية الأسلوبية:

الأسلوبية دال مركب جدره أسلوب (stil) ولاحقته "ية"(ique)، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلمي العقلي، لذلك تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[1].

و حقيقة إنّ الحديث عن الأسلوب كإطار نظري أمر واسع جدّا ولا يمكن تحديده لاختلاف وجهات النظر فيه. و إذا أخدنا كلمة أسلوب في مفهومها البسيط فإنّ الأسلوب طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور.

و تبعا لهذا المفهوم كما جاء عند عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، فإنّ الأسلوبية " تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[2]، أي أنّ الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية يعمل على إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلّط على المتلقي تأثيرا ضاغطا، ولهذا ينصبّ اهتمامنا على دراسة اللغة الأدبية حيث تبرز الخصوصية الفردية والاختيار الواعي، وتدرس الأسلوبية هذه اللغة بصفتها انحرافا أو انزياحا.

و هذا ما ذهب إليه جاكبسون (jakobson) عندما عرّف الأسلوبية بأنّها بحث عما يتميّز به الكلام الفني عن بقيّة مستويات الخطاب أوّلا و عن سائر الفنون الإنسانية ثانيا[3]، والأسلوب تبعا لهذا التعريف هو خروج عن اللغة العامية والبسيطة فهو صناعة جديدة تحمل جماليات ذات قيمة فنيّة متميزة. فقد كان ينظر للأسلوب في بعض الأحيان كوجه لجماليات

---

[1] ــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص34.

[2] ــ م . ن ، ص36.

[3] ــ م . ن ، ص47.

التعبير الأدبي، أي بمعزل عن اللغة العامية تلك اللغة البسيطة التي لا تتجاوز كونها أداة الاتصال[1].

و نظرا للارتباط القائم بين الأسلوب والأسلوبية فإنّ هذه الأخيرة تتحدد من خلال اختلاف وجهات النظر للأسلوب ، باعتبار أنّ لكل أسلوب خصوصيته التي تحدد له غاياته ووظائفه. فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله[2]. ولعلّ أحسن تبسيط لمفهوم الأسلوب هو ربطه بعملية التخاطب الثلاثية، أي رصد مفاهيم الأسلوب من خلال تعريفه باعتبار المخاطب(المبدع ــ المتكلم) و الخطاب (النص) والمتلقي (المخاطب ــ السامع).

و قد حدد فريمان(d.c.freeman)الحقل الذي تتحدد فيه الأسلوبية في ثلاثة أنماط:الأسلوب بوصفه انزياحا عن القاعدة ــ الأسلوب بوصفه تكرارا للأنماط اللسانية ــ الأسلوب بوصفه استثمارا للإمكانات النحوية[3].

و سنحاول التركيز على الأسلوب بوصفه انزياحا عن القاعدة، والأسلوب في الواقع هو النص وبذلك تتناول الأسلوبية جميع جزئيات النصوص بما في ذلك الجانب الملفوظ والجانب الإدراكي المفهوم وكذلك الجانب التركيبي للنصوص و نظامه الذي يعمل على تماسك هذه الجوانب. والأسلوبية تمثل بعدا لغويا لدراسة النص، لأنّه لا يمكن الوصول إلى أبعاد النصوص الحقيقية إلاّ عبر صياغتها اللغوية[4].

---

[1] ــ بيير جيرو: الأسلوبية، ص11.

[2] ــ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص95.

[3] ــ حسن ناظم :البني الأسلوبية،" دراسة في أنشودة المطر للسياب"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص43.

[4] ــ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص188.

و قد ركزت معظم الدراسات الأسلوبية التي اهتمت بالنص على ظاهرة الانزياح و وقد عرّفه محمد مندور بأنّه الخروج عن قواعد اللغة وعلى المألوف من التعبير والتركيب، ومخالفة المقاييس المتعارف عليها التماسا لجمال الأداء وروعته[1]. فالانزياح عملية جوهرية في تحديد الأسلوب، وهو انحراف عن الشائع والمستعمل في الأدب وليس في لغة التخاطب العادية فقط، مما يحقق خصوصيّة النصوص وتميزها.

فالخطاب الأدبي نظام لغوي خارج عن المألوف وهو خاضع لمحور الاختيار، أي اختيار الكلمات المناسبة وتركيبها في نسق لغوي فني لتؤدي وظائفها الفنية والجمالية. كما أنّ اختيار الألفاظ و تركيبها في سياق أدبي معين يجعلها تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة، وهو ما عبّر عنه الأسلوبيون بالانزياح[2].

و قد تناول كثير من الدارسين الأسلوب باعتباره (انزياحا/انحرافا) ومن هؤلاء: ليوسبيتزر(spitzer) وبيير جيرو(pierre giro) و ماروزو (marouzeau) وغيرهم، فليوسبيتزر(spitzer) يتخذ من مفهوم الانزياح مقاسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما و مسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثمّ يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب[3]. إذ أدخل سبيتزر(spitzer) الممارسة الأسلوبية مجال الانحراف، معتبرا إياه ركيزة جوهرية في منهج التحليل النقدي. فمفهوم الانزياح عنده مرتبط بالأسلوب الذي يتميّز فيه الكلام الأدبي عن غيره من الأنظمة أو ما يسمى بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب، ومنه فإنّ الانزياح هو انحراف فردي بالنسبة إلى قاعدة ما.

---

[1] ــ محمد منذور: النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر،(د.ط)، 1969م، ص265.

[2] ــ نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث ، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ج1، (د.ط)،(د.ت)، ص179.

[3] ــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص102.

و يشكل الانزياح عند تودوروف (todorov) ركيزة لتحديد الأسلوب فيعرفه بأنّه " لحن مبرر"[1] ، ويرى تودوروف (Todorov) أنّ اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات: المستوى النحوي، المستوى اللانحوي، والمستوى المرفوض، وتتحقق اللغة الأدبية في المستوى اللانحوي. ويكشف تودوروف (todorov) بهذا عن ثلاثة أشكال للانحرافات كذلك:الانحراف الكمي من خلال تكرار حدوث السمة الأسلوبية، والانحراف النوعي عن القاعدة، والانحراف عن نموذج موجود في النص[2].

أمّا ريفاتير(Riffaterre) فيعرض الانزياح في محاولة تحديد الظاهرة الأسلوبية وهي عنده: انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويكون خرقا للقواعد حينا ولجوء إلى ما نذر من الصيغ حينا آخر، فأمّا في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة وأمّا في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات[3]، فالبحث عن سمة الفرادة في العمل الأدبي كان هاجس ريفاتير (Riffaterre) وهذا ما يسميه بالأسلوب. والأسلوب في الواقع هو النص، والانحراف عند ريفاتير(Riffaterre) هو حيلة مقصودة لجدب انتباه القارئ وهذا الانتباه لا يكون إلاّ بالخروج عن معيار سابق، وقد استبدل ريفاتير(Riffaterre) معيار الاستعمال بما يسميه السياق الأسلوبي.

و قد استقرّ ريفاتير(Riffaterre) عند الانحراف الداخلي ويحدد معيار الانحراف بالسياق *الأسلوبي والسياق نوعان سياق أصغر وسياق أكبر، ويعرف ريفاتير*(Riffaterre)

---

[1] ــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص102م.

[2] ــ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي ، الأردن، ط1،2007م، ص21.

[3] ــ عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص103.

السياق الأسلوبي بأنّه " نموذج لساني مقطوع بعنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي"[1].

و قد تعمّق ريفاتير(Riffaterre) في حديثه عن الانزياح وخصوصا تأكيده على مسألة المعيار الذي يتحدد من خلاله الانزياح ، لأنّه يعدم الوظيفة المرجعية للدوال ويحدث في المتلقي خيبة انتظار عبّر عنها ريفاتير(Riffaterre) بالمفاجأة.

و ما يضيفه ريفاتير(Riffaterre) هو اعتقاده بعدم جدوى اتخاذ معيار ثابت أو المقياس الذي على أساسه نحدد الانزياح، وهذا ناتج عن نسبيّة المسألة[2]، لأنّ مستند القرّاء أو النقاد في إقامة أحكامهم هو التعبير المألوف المتعارف عليه أو النمط الموجود سابقا، وهو ليس بشيء ثابت إنّما هو نسبي ومتغير من حين إلى آخر ومن كاتب إلى آخر.

و قد تطرّق الشكلانيون الروس أيضا إلى الانزياح، إذ يعرض رومان جاكبسون(R.Jakobson) إلى مفهوم الانزياح عند حديثه عن الأسلوب و يعرّفه بأنّه "الانتظار الخائب أو خيبة الانتظار"[3]، وهو نفس ما ذهب إليه ريفاتير(Riffaterre) عند القول بالمفاجأة. فالأسلوب عند جاكبسون(jakobson) هو "عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي"[4]. و خيبة الانتظار والعنف المسلّط على الكلام العادي هو ناتج عن الانزياح الموجود على مستوي الصياغة اللغوية، ونظرته إلى الأسلوب هي ما جعله يرى بأنّ الأسلوبية هي "بحث عمّا يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب"[5].

---

[1] ــ ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب، تر، حميد الحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م، ص56.

[2] ــ نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص182.

[3] ــ م . ن، ص183.

4 ــ أحمد محمد ويس:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص67.

5 ــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص36.

و عموما لسنا نبالغ إذا قلنا أنّ الدراسات التي اهتمت بالانزياح باعتباره ظاهرة أسلوبية تعدّ من أكبر الدراسات وأوسعها انتشارا، ويعتبر ريفاتير (Riffaterre) وجان كوهن (j.cohen) من أبرز الأسماء التي تناولت الانزياح كنظرية جديدة في بناء النظام اللغوي.

و إذا نصبنا الرحال عند جان كوهن(j.cohen) لا يسعنا إلاّ القول بأنّ كتابه "بنية اللغة الشعرية" من أهم الكتب التي تناولت ظاهرة الانزياح بدقّة وبعمق، وقد حاول صاحب الكتاب أن يحدد النقاط الفاصلة بين اللغة الشعرية ولغة التواصل العادية.

بينما بحث بييرجيرو (pierre jiro) عن مقياس موضوعي للانزياح بتتبع منهج إحصائي، فالألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب بالنسبة إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب[1]. و الألفاظ المفاتيح عند كاتب معين تمثل سمة أسلوبية خاصة نتعرّف عليها من خلال ملاحقتها في إبداعات صاحبها، وبذلك تمثل السمات الأسلوبية انزياحا عن النمط العادي تبعا لسياقاتها. فنفس الخاصيّة الأسلوبية يمكن أن تثير انفعالات متعددة ومتميّزة تبعا للسياقات التي ترد فيها[2].

و النظر إلى الأسلوب بأنّه انحراف أو مفارقة عن نمط معياري سابق يكون استنادا إلى المقارنة بين النص المفارق والنص النمط، و أساس المقارنة هو تماثل السياق في كل منهما،فلابدّ " من توفر شرط انتظام الانزياحات في علاقاتها بالسياق العام للخطاب"[3]. وقد ناقش عبد السلام المسدي قضيّة السياق بشكل غير مباشر عند حديثه عن الانزياح. ذلك أنّ جدلية

---

1 ــ نور الدين السّد:الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث،ج1، ص180.

2 ــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص59.

3 ــ نور الدين السّد:الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص185.

الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعيّة[1].

فلا نستطيع الحديث عن الانزياح كظاهرة أسلوبية دون ربطه بمسألة السياق، كما لا يمكن أن ننفي وبأي شكل من الأشكال أنّ الإبداع شديد الصلة بمبدعه وبالظروف التي ساعدت على إنتاجه، وكذا لا يمكننا أن ننكر أنّ لكل خطاب أو نص أسلوبه الخاص ومن ثمّ سياقه الذي يتحدد من خلاله هذا الأسلوب. فالأسلوب في أي نص أدبي هو انزياح عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقيا[2].

و قد مورس مفهوم الانزياح انطلاقا من محوري الكلام ، وهما محور الاختيار أو المحور العمودي، ومحور التأليف أو المحور الأفقي كما حددهما رومان جاكبسون(R.Jakobson)، فالأسلوب هو اختيار المؤلف لبعض إمكانات الصياغة اللغوية وهذا الاختيار ليس عملية عشوائية بل هو اختيار منظم. والقول بالاختيار لا يعني حرية خرقاء وإنّما هو اختيار واع في إطار قد حدد بوضوح بقرارات مسبقة[3].

و قد أشار ماروزو (marouzeau) إلى أنّ هذا الاختيار من شأنه أن يصنع الانزياح أو الخروج عن حالة الحياد، ويرى ماروزو "marouzeau" أنّ الأسلوبية تدرس المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين تلك الوسائل التي تضعها اللغة بين يدي كل متكلم، وأنّ هذا الاختيار يمكن أن يبرز بالمقارنة مع ما يسميه حالة الحياد اللغوية أو انطلاقا من نوع من درجة الصفر في الأسلوب ، أو من شكل لغوي أقل ما يمكن تميزا[4].

---

1 ـــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص58.

2 ـــ يوسف أبو العدوس :الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص181.

3 ـــ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص117.

4 ـــ نور الدين السّد: لأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص180.

و هو ما ذهب إليه شارل بالي(bally)عندما أشار إلى أنّ اللغة كتلة من الشحنات الجامدة وصياغتها في سياق لغوي أو تركيب تأليفي هو أشبه بتفاعل كيميائي يكون الناتج فيه هو الأسلوب. والعدول عند شارل بالي(bally) قائم على المقابلة بين بنيتين: بنية اللغة المحايدة، ذات الدرجة صفر من التعبير، وبنية العبارة المشحونة ويتمثل دورها في توفير القيم التعبيرية التي من شأنها إدخال الاضطراب على نظام اللغة العادية[1]. ليصبح اكتشاف الانزياح مرهونا باستغلال و قراءة ما تتضمنه اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات الجمالية وحتى الاجتماعية و العاطفية والنفسية.

و النظر إلى الأسلوب بأنّه انزياح يثير قضية أخرى وهو أنّ هناك نصوص بدون أسلوب وهي النصوص التي لا انحراف فيها والتي تعدّ معيارا يقاس عليه مدى الانحراف. كما أنّ ارتباط مفهوم الأسلوب بالانزياح عن القاعدة العامة يثير مشكلات تتعلق بكيفية تحديد الانزياحات التي يرتكبها النص الأدبي[2].

وعلى الرغم من تعدد وجهات نظر الأسلوبية للأسلوب إلاّ أنّها قد اتخذت من الانزياح كوسيلة وكآلية إجرائية لرصد تفرد النصوص وتميّزها عن طريق خرق القواعد العامة والخاصة والدخول في تحدي للواقع وللمألوف، فاللغة تمتلك ثروة هائلة من الإمكانات والاحتمالات اللغوية التي تسمح بشكل أو بآخر من الوصول إلى كم هائل من الدلالات والإيحاءات التي تسهم في تحقيق الجمالي وهو ما يسعى إليه كل الإبداع، و لا يتمّ ذلك إلاّ بإعطاء الحريّة للمبدع في الاختيار والتأليف تبعا لمقاصده واعتقاداته للتوظيف اللغوي.

[1] ــ نور الدين السّد: لأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص193.

2 ــ حسن ناظم: البني الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر للسياب" ، ص45.

ب ـــ الانزياح في الدراسات النقدية العربية المعاصرة:

إذا اتجهنا إلى الدراسات العربية التي تناولت مفهوم الانزياح بالدرس والتحليل فإنّنا سنجد أسماء كثيرة منها : عبد الله صولة الذي قدّم بحثا بعنوان "فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة"، وكذلك محمد العمري في كتابه "تحليل الخطاب الشعري"، ويذكر العمري: "أنّ الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتبع إمكانات كثيرة لتأويل النص وتعدديته، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلالة والصوت . . . إن الانزياح عندنا ليس مطلبا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته"[1].

و كثيرا ما ارتبط مفهوم الانزياح بالشعر، وتمييز لغة الشعر عن لغة التواصل العادية. وهو عند صلاح فضل الانتقال المفاجئ للمعنى، و قد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أنّ وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية، وهي صحيحة إلى حدّ كبير: فالنثر ينقل أفكارا والشعر يولد عواطف ومشاعر و أحاسيس[2].

وإذا كان جان كوهن(j.cohen) في كتابه " بنية اللغة الشعرية" قد نظر إلى الشعرية باعتبارها أسلوبية خاصة بما تتضمّنه من انحرافات، فإنّ هناك كثير من النصوص والخطابات غير الشعرية تقدم كمّا كبيرا من الانحرافات بالرغم من أنّها لا تعدّ نصوصا شعرية.

ولهذا لا يمكننا أن نقرّ بشكل صارم أنّ الانزياح خاص بلغة الشعر فقط بل إنّ الانزياح مفهوم عام وواسع، "يتخذ أنماط مختلفة من ناحية تنوعاته أو تحققاته العينية في النصوص الأدبية، كما أنّ وجهة نظر الدراسة التي تطبق مقولة الانزياح يمكن أن تتنوع كذلك[3].

1 ـــ نور الدين السّد:الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص194.

2 ـــ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 180 .

3 ـــ حسن ناظم: البنى الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر للسياب "، ص43.

وقد أرجع عبد السلام المسدي قيمة الانزياح في الأسلوب إلى الصراع القائم بين الإنسان واللغة، فهو عاجز عن الإلمام بها وبنواميسها وهي عاجزة عن الاستجابة لكل حاجة في نقل ما يريد[1].

وقد حدّد عبد السلام المسدي مجال استعمال كل من لفظتي الانزياح والعدول في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" وقد استعمل فيه لفظة الانزياح ثمّ عدل عنه فيما بعد إلى مصطلح العدول، ذلك لأنّه "عندما استعمل مصطلح الانزياح كترجمة للمفهوم الأجنبي (l'écart) أوّل مرّة كان يقصد إلى إبراز سمة الجدّة من حيث هو متصوّر إجرائي طارئ على سنن التأليف في اللغة العربية، ثمّ جاء مصطلح العدول إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجرّ محاذير الالتباس"[2].

و يمكن اعتبار هذا الرأي صحيح إلى حدّ مقبول إذا ناقشناه بموضوعية، فالإبداع الأدبي ـــ ومنذ القديم ـــ لغة يمتزج فيها الخاص بالعام والذات بالموضوع على نحو متميّز يحمل بصمة الكاتب أو الشاعر، وبذلك ينتقل إلينا فكر المبدع وعواطفه وخيالاته، عبر لغة خاصة تمتاز بالابتكار والإدهاش[3].

و بإلقاء نظرة سريعة على التراث العربي نلحظ أثر البلاغة العربية في إبراز جماليّة وفنيّة الإبداع الأدبي وذلك بتتبع مظاهر عدوله عن الكلام العادي. وهو ما أسماه جان كوهن (j.cohen) الانتهاك الذي يحدث في الصياغة على المستوى المثالي أو العادي في الأداء اللغوي وهذا المستوى هو الذي يعتمد على النحو التقعيدي في تشكيل عناصره.

1 ـــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص106.

2 ـــ أحمد محمد ويس : الانزياح وتعدد المصطلح، ص64.

3 ـــ ماجدة حمودة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1997 م، ص15.

و إذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي فإنّ البلاغيين قد أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هده المثاليّة والعدول عنها في الأداء الفني[1]. ومن هذا المنطلق تناول الباحثون أشكال العدول المختلفة والتي يمكن أن تستكنه في جوانب مختلفة من اللغة على اختلاف تشكيلاتها، فتناول الدارسون العدول الصرفي والعدول النحوي السياقي بالتحليل والدراسة.

و ممن درس العدول الصرفي نجد الباحث عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي في كتابه " الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم"، وقد حدّد يوسف هنداوي في هذه الدراسة صور العدول ومنها : العدول إلى اسم الفاعل والعدول إلى المفرد، كما يكون العدول إلى صيغة ذات معنى متعدد. وقد قدّم الباحث في دراسته شواهد من آيات مختلفة من صور القرآن الكريم.

و قد تطرّق الباحث في هذه الدراسة إلى مسائل عدّة متعلقة بالإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، فذكر أنّ العدول في المصدر هدفه تحقيق غايات شتى كما في قوله تعالى:"وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا كِذَّابًا"(سورة النبأ آية: 28)، حيث عدل فيه عن المصدر تكذيبا لأجل الإيقاع ولما يدّل عليه من المبالغة في التكذيب أكثر من المصدر الأصلي[2].

و من أنواع العدول في القرآن: العدول إلى اسم المفعول بدل الفعل ويورد قوله تعالى عن نبيّه داود عليه السلام " إِنَّا سَخَّرْنَا الجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالعَشِيِّ والإِشْرَاقِ وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةٌ كُلٌّ لَّهُ أَوَّابٌ"(سورة ص آية :18- 19)، (حيث عدل عن مقابلة يسبّحن فلم يقل " والطَّيرَ يُحْشَرْنَ "

[1] ــ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص769.

[2] ــ عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، المكتبة العصرية، لبنان،(د.ط) 2002م، ص65.

فعدل إلى اسم المفعول)[1]. كما يورد عبد الحميد يوسف هنداوي في دراسته نماذج عدّة من العدول متعمقا في الشرح والتحليل والتمثيل مستندا إلى ما جاء في القرآن الكريم.

و من الدراسات المعاصرة كذلك التي بحثت في الانزياح نجد الباحث أحمد مبارك الخطيب في كتابه المعنون ب " الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب"، ويقرر الباحث في المقدّمة أنّ الكتاب يناقش ثلاث أسئلة: يتعلق أوّلها بالانزياح الشعري في التراث النقدي، ويتعلّق الثاني بالانزياح في شعر المتنبي، أمّا السؤال الثالث فيتعلّق بعلاقة هذين الموضوعين بنظريّة الانزياح الجديدة[2].

و لعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ الانزياح في الدراسات العربية المعاصر واسع الانتشار ولا يمكن حصره باعتباره حدثا أسلوبيا يمتلكه المبدع كأداة في الكتابة المخالفة، فهو خرق للمعيار السائد وفق أسلوب مرسوم، والانزياح باعتباره خروجا عن المألوف يعدّ فيصلا جماليا وإبداعيا بين الشعري و اللاشعري وذلك باختلاف وجهات النظر إلى الشعرية، وبهذا يتمكّن الانزياح بوصفه إجراء أسلوبي أن يتحرّر من قيود المكانية و الزّمانية والمعيارية ليصبح وصفا إبداعيّا يحقق درجة الجمالي والمتعالي.

فالنص المختلف هو الذي يؤسس لدلالات إشكالية تنفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن و تستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي[3]. كما أنّ الإحساس بالانزياح الأسلوبي ناتج عن مخالفة الخطاب التواصلي العادي بصدم القارئ المتلقي ومفاجأته ودفعه إلى استجلاء طبيعة هذا الانزياح.

---

[1] ـــ عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم ، ص 175.

[2] ـــ أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1،2009 م، ص9.

[3] –عبد الله الغدامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص06.

الفصل الأوّل : الانزياح في تفكير عبد القاهر الجرجاني

أوّلا: الانزياح في البلاغة العربية القديمة

ثانيا: محددات الانزياح

ثالثا: مظاهر الانزياح

أوّلا ــ الانزياح في البلاغة العربية القديمة:

إنّ الحديث عن الانزياح بمفهوم بلاغي قديم يستدعي منّا استحضار مصطلحات حملت دلالات ومعان تجسد ظاهرة الانزياح بمعناها الواسع، و من أبرز هذه المصطلحات نجد مصطلح العدول و هو المصطلح الأكثر تداولا عند علماء العربية بشكل عام و عند البلاغيين القدامى على وجه الخصوص.

و قد ورد استعمال مصطلح العدول بمعنى التوسع و الاتساع و الخروج عن الأنماط الكلامية و الفنيّة المتداولة و المألوفة في الكلام، و الدخول في صراع و تحدّ مع قوالب اللغة الجامدة و محاولة تشكيلها وفق نظام جديد مرن يتناسب مع قصد المبدع وغرضه و قدرته على تطوير اللغة و الإمساك بمدلولاتها المتضاربة لتكوين نسق جديد يتراح الكلام بموجبه عن معجمية اللغة و تحديدها البسيط.

"فالانزياح إذن، جاء لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيّقة و المعيارية المحددة ، إلى دائرة النشاط الإنساني الحي"[1]. و قد أدرك البلاغيون و النقاد العرب القدامى فنيّة الإبداع و حددوا بذلك مستويين في اللغة " الأوّل: مستواها المثالي في الأداء العادي. و الثاني : مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية و انتهاكها"[2].

إنّ اللغة في تطور مستمر و تغيّر دائم ، و هذا الوعي بالتغيّر خلق أشكالا تعبيرية جديدة متعددة ، فالنص يقرأ نفسه بنفسه ليحقق جماليّته المرتبطة بطبيعة نظمه وكذلك نوعية الانزياحات الخاصة به و التي تؤثر في القارئ و بذلك يضمن تربعه على مساحة فنية واسعة.

فالبحث عن الاختلاف أو المغايرة هو بحث عن البعد الجمالي في الأدب الذي قد لا يتحقق إلاّ عن طريق الانزياح[3]. ومن أجل ذلك اهتم علماء العربية منذ القديم بجمالية التعبير الفني و اعتبار

---

[1]ــ يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص148.

[2]ــ محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص248.

[3]ــ يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص185.

اللغة شكلا فنيا للأدب ووسيلته و أداته، لأنّ " التعبير الفني صياغة صاغها الإنسان ، يسعى من ورائها إلى تصوير تجربة فنيّة للجمال و الخير و الحق في حياة البشرية وفق أسس فنية"[1]. و قد تختلف باختلاف نظرية المبدع للبعد الجمالي و قدرته على التقيّد أو التحرر من معيارية اللغة و قواعد بناءها و صياغتها.

تلك القواعد التي عمل النحاة واللغويون على إرسائها وتقنينها تحت شعار "الأداء المثالي" ، و " إذا كان النحاة و اللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، فإنّ البلاغيين ساروا في اتجاه آخر،حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني"[2].

و العدول عن الأداء الفني هو شجاعة الإتيان بالجديد، والمخالف للسابق، العادل عنه، وقد نجد مسميات عديدة تدعم مقولة العدول ،"كالتوسع" و "الالتفات" و"الضرورة الشعرية"، "شجاعة العربية"، و "إقدام العرب على الكلام بجرأة". وهي كلّها عبارات ذات دلالات تدور في فلك المخالف والجديد.

فإذا كان النحاة و اللغويون قد ركزوا اهتمامهم على النصوص و المعاني الواضحة الجلية التي تقدمها الكلمات في وضعها الأوّل، فإنّ البلاغيين قد طرحوا فكرة مفادها أنّ المعنى في اللغة قابع داخل الكلمات و طبيعة العلاقات التي تجمعها في النظام التركيبي، و بذلك اكتسبت البلاغة شرعيتها بخروجها عن أنماط التعبير المألوف و على التصرف في الصياغة التركيبية بما يناسب المتكلم، بحثا عن الدلالات المفتوحة للفظة داخل السياق. وهدفها تحقيق الجمالي لأنّ الإبداع مفتوح لا يمكن أن يوضع في زجاجة مغلقة[3].

و قد حاول علماء البلاغة العربية رصد هذه التحولات على المستوى القاعدي مرتكزين في ذلك على النصوص العربية التي تعكس هذا التمرد الفني انطلاقا من لغة القرآن الكريم باعتباره خطابا متفردا.

---

[1] ـــ يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1 ،1995م، ص2.

[2] ـــ محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص269.

[3] ـــ مليكة النوي: مقاربة بين الأسلوبية ونظرية النظم ، ص96.

أ ــ النص القرآني:

ذلك الخطاب المعجز بما جاء فيه من ألفاظ تحمل دلالات ، و صور حيّة معبّرة عن مشاهد ذات أبعاد غير متناهية لا يمكن حصرها بالمدركات العقلية[1]. و قد شكّل النص القرآني نمطا خطابيّا جديدا تحدى كل الأنماط التعبيرية الموجودة سابقا بخروجه عن المألوف والمتداول في ألفاظه و تراكيبه و صيغه، فشكّل بهذا القاعدة الأساسة الأولى التي بنى عليها البلاغيون والنحّاة والدارسون أسس اللغة العربية و قواعدها، لأنّ ذلك الخروج عن القوانين اللغوية هو ما شكّل بلاغة و إعجاز النص القرآني .

و يؤكد نصر حامد أبو زيد أنّ " البحث في قضية الإعجاز ليس في حقيقته إلاّ بحثا عن السمات الخاصة للنص و التي تميّزه عن النصوص الأخرى في الثقافة و تجعله يعلو عليها و يتفوق"[2]. فالعناصر الجمالية الكامنة في النص هي التي تعكس تفرده و تميّزه.

و بذلك كانت لغة القرآن هي محور اهتمام الدراسات الإعجازية، كما فعل ابن عيسى الرماني (ت 384 هـــ) في كتابه "النكت في إعجاز القرآن " و أبو بكر محمد بن الطيّب الباقلاني (ت 403 هـــ) في مؤلّفه "إعجاز القرآن"، وقد "جعل أوّل فصل فيه لبيان أنّ القرآن معجزة الرسول صلى الله عليه وسلم و هي معجزة تقوم في بلاغته، و يستشهد لذلك بآي من الذكر الحكيم "[3]. ليبيّن فيها جمال النظم القرآني وروعة التأليف .

كما "استرسل يتحدث عن إعجاز القرآن بخروجه عن عادة البلغاء و ارتفاعه عن مستوى بلاغاتهم"[4] و تعابيرهم . بالرغم من كون القرآن الكريم جاء بنفس لغة العرب و نفس ألفاظهم التي

---

[1] ــ الطاهر حليس: اتجاهات النقد الأدبي وقضاياه في القرن الرابع هجري ومدى تأثرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، (د.ط)، 1986 م، ص7.

[2] ــ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، لمركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 1996م ، ص137.

[3] ــ شوقي ضيف: البلاغة العربية تطور وتاريخ، دار المعارف ،القاهرة، ط6، (د.ت)، ص108.

[4] ــ م . ن ، ص114.

ضُمّت إلى بعضها بعضا و وظِّفت توظيفا عجيبا حتى خرجت من حالة حروفها و حركاتها، فأصبحت كل لفظة قرآنية صفة قائمة بذاتها[1].

و هذا ما جعل الباقلاني يقسم كلام العرب إلى خمسة أقسام :الشعر، الكلام الموزون غير المقفى، الكلام المسجّع، الكلام الموزون غير المُسَجّع، والكلام المرسل .ويرى أنّ الخطاب القرآني يختلف عن هذه الأنماط الخطابية. فالحرف القرآني قوّة سحرية عجيبة من ناحية تغيّر المعنى في الآية، و الكلمة القرآنية كتلة من القوى المؤثرة في المتأمل و السامع و الدارس تحمل معان متعددة ، كما أنّ الآية و ما تحمله من معان جزئية تظمّ إلى بعضها بعضا فتكون نسيجا بيانيّا بليغا يخترق كلّ الموانع الإنسانية و يؤثر فيها[2].

و قد كانت المسائل المتعلقة بالنص القرآني من حذف و تقديم و تأخير و التفات محور الدراسات الإعجازية، بالإضافة إلى ما قام به الجاحظ وكذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابيه: "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" .

و جُلّ هذه الدراسات تجتمع حول خصوصية النص القرآني و تفرده بسبب عدوله عن أساليب العرب المألوفة مما جعل النص القرآني صالح لكل زمان ومكان يحتمل مختلف القراءات والتأويلات.

و لم يكن النص القرآني وحده مصدر انزياحات واختلافات تدهش العقول، بل سنجد كذلك في النص الشعري العربي تعددا في القراءات وعدولا واضحا عن الكلام المألوف يساهم في انفتاحه و رسم خصوصيته ، فكان للغة الشعر بذلك نصيبا أوسع من العناية والاهتمام.

ب – الضرورة الشعرية :

بلغ الاهتمام بالشعر مكانة واسعة بين العلماء و النحاة و البلاغيين، "فالشعر ديوان العرب ". وهناك ما يشبه الاتفاق على أنّ للشعر لغة خاصة تمتاز بسمات معينة (و ربما غير معينة أيضا) تميّزه

[1]ــ الطاهر حليس: اتجاهات النقد الأدبي وقضاياه في القرن الرابع هجري ومدى تأثرها بالقرآن، ص179.
[2]ــ م . ن، ص208.

من لغة النثر[1].

فإذا كان من أهمّ مظاهر تميّز الشعر من النثر الوزن والقافية فإنّ ما يسمى "بالضرورة الشعرية" يعدّ " مظهرا من مظاهر لغة الشعر التي يحلق الشاعر من خلالها في فضاء رحيب غير ملتزم بما يُسَمّى قيود اللّغة، إذ أنّ الشاعر الحق هو من يُطوّع تلك القيود لفنه فكأنّه بذلك يجاوزها"[2] . بتغيير بناء اللفظ؛ زيادة أو حذفا أو خروجا عن القياس اللغوي أو النحوي فهي تدفع بالشاعر إلى مخالفة القياس في بناء الجملة و في صياغتها أو تركيبها من حيث التقديم و التأخير، كما أنّ التغيير الذي تلحقه الضرورة الشعرية على لغة الشعر يخلق نوعا من التوتر و إعادة النظر في قواعد اللغة العربية .

و الضرورة الشعرية سمة بارزة في لغة الشعر اهتم بها أهل العروض و أهل اللغة والنحو والبلاغة. فالشعر عندهم موضع اضطرار، أو هو أسير الوزن. والوفاء للوزن قد يقتضي من الشاعر أن ينحرف بالكلمة أو بالتركيب عما تقتضيه قواعد اللغة من نحو وصرف[3].

و الانحراف عن الكلام مجاز و مسموح عند الشعراء إذ يجوز لهم في الكلام ما لا يجوز لغيرهم إن اضطروا لذلك، لأنّه قد يكون للمعنى أكثر من عبارة بحيث يلزم في إحداها ضرورة و لكنّها هي المطابقة لمقتضى الحال، و هنا يرجع الشاعر إلى الضرورة لأنّ اعتناء العرب بالمعاني أشدّ من اعتنائهم بالألفاظ، فكانت الضرورة سمة من سمات اللغة الشعرية.

و يفسّر أحمد مختار عمر لجوء النحاة إلى الوصف "بالضرورة "على أنّه مخرج لهم حين تعجزهم الحيل عن إيجاد علّة منطقية لتفسيرها، " فأطلقوها دون قيد، لتكون سيفا مُصلّتا و سلاحا يشهرونه في وجه كل بيت يخالف قواعدهم و يعجزون عن تخريجه، فيجدون المَخلَصَ في هذا الوصف يلقونه دون نظر أو نظير"[4]. ونحن لا ننكر أنّ لغة الوصف تابعة لصفة المعيارية التي تقيّد

---

[1] ــ أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)،2002م، ص71.

[2] ــ م . ن، ص72.

[3] ــ أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص74.

[4] ــ أحمد مختار عمر: البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1982م، ص41.

النحاة بها، فمحاولة وصف النصوص و تفسيرها كانت شيئا لابدّ منه لأنّ النص يتطلب دائما التفسير، فالنص شيء غائب يستدعي التفسير حضوره .

و من جهة أخرى لا نستطيع أن ننكر قدرة الشعراء على تطويع اللغة و تمطيطها حتى و إن لم يستطع النحاة تفسيرها وفق المعيارية التي ألفوها، فالخليل بن أحمد الفراهيدي عند حديثه عن قدرة الشعراء و تفوقهم في الكلام يقول:"والشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاءوا، و يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى و تقييده، و مدّ المقصور و قصر الممدود، و الجمع بين لغاته، و التفريق بين صفاته، و استخراج ما كلّت الألسنُ عن وصفه و نعته، و الأذهان عن فهمه و إيضاحه، فيقرّبون البعيد و يبعدون القريب و يُحتَجّ بهم ولا يُحتَجّ عليهم"[1]. فالضرورة الشعرية لا تكون فقط كرخصة تبيح لصاحبها إنتاج النصوص إنّما هي علامة على تميّز الشاعر و حريته و قدرته اللغوية و الفنية.

أمّا تلميذه سيبويه (ت 180هـ) فمفهوم الضرورة عنده يتجلى في الباب الذي عقده في أوّل مؤلفه "الكتاب" بعنوان "ما يحتمل الشعر"، فيقول :"اعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، من صرف ما لا ينصرف يشبهونه بما لا ينصرف من الأسماء لأنّها أسماء كما أنّها أسماء، وحذف ما لا يحذف، يشبهونه بما قد حُذِفَ و استُعمِلَ محذوفا"[2].

فسيبويه لم يصرح في كتابه بتعريف محدد للضرورة الشعرية بل إنّ لفظ الضرورة لم يذكر عنده بوضوح على الإطلاق و إنّما كان يكتفي بتعبير يفيد معنى الضرورة دون التصريح باللفظ، و من هذه العبارات : " قد جاء في الشعر" و"يجوز في الشعر" و كذلك لفظة "اضطرّ" و"اضطرارا".

و قد حدد العلماء تعريف الضرورة عند سيبويه بأنّه ما لا مندوحة للشاعر عنه، إذ "جعل الضرورة أن يجوز للشاعر مالا يجوز له في الكلام بشرط أن يضطرّ إلى ذلك، و لا يجد منه بدّا،

[1] ــ حازم القرطجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986 م، ص 143، 144 .

[2] ــ سيبويه: الكتاب، تح، عبد السلام هارون، دار القلم القاهرة، ج 1، (د.ط) ،1966 م ، ص26.

و أن يكون في ذلك ردّ فرعٍ إلى أصل أو تشبيه غير جائز بجائز"[1]. و ما يلاحظ على التحليلات و الشواهد التي قدّمها سيبويه في "الكتاب" أنّه قد أدرك أنّ للشعر لغة خاصة تميّزه من غيره من الكلام بهدف إضافة لمسة الحسن والجمال و تحقيق نوع من الانسجام والتناسق في النص الشعري، و ليس بشيء يضطرون إليه إلاّ و هم يحاولون به وجها[2].

و كثيرة هي الأسماء العربية التي اعتنت بفكرة الضرورات الشعرية " كابن مالك" في ألفيته، و"ابن يعيش" في المفصل و "ابن فارس" وغيره من النحاة و النقاد و اللغويون الذين أحسّوا بخصوصية اللغة الشعرية و ما تحدثه الضرورات من تغييرات صوتية و دلالية واسعة.

فابن فارس في كتابه" الصاحبي" لا يكاد يعترف بما يسميه النحاة "ضرورة"، و إنّما هو يدخله تحت اسم الخطأ والغلط، و يذكر عن ذلك: الشعر ديوان العرب، و به حفظت الأنساب، وعُرفت المآثر و منه تُعُلِّمتِ اللغة. و الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود و يمدّون المقصور، و يقدّمون و يؤخّرون، و يومئون ويشيرون، و يختلسون و يعيرون و يستعيرون. فأمّا لحن في إعراب أو إزالة كلمة على نهج صواب فليس لهم ذلك[3]. فقد أنكر ابن فارس الضرورة الشعرية وميّز بين الشعراء.

و بهذا يتمحور المعنى العام للضرورة الشعرية حول الخروج من القواعد النحوية،و الصرفية؛ سواء للتقيّد بالوزن والقافية و الحفاظ على سمات الشعر العربي، أو لخلق تميّز دلالي بكسر القواعد و هذا ما عجز بعض النحاة عن تفسيره و رموه في دائرة الخطأ و الغلط كابن فارس .

و قد كثُر الكلام حول الضرورة الشعرية بين مؤيّد و معارض، و أنّه يُسوِّغُ للشاعر مالا يُصَوَّغ للناثر. وما يمكن أن نقوله هو أن ضرورة الشعر على تسعة أوجه وهي: الزيادة، والنقصان، و الحذف، والتقديم، والتأخير، والإبدال، وتغيّر وجه من الإعراب إلى وجه آخر عن طريق التشبيه،

---

[1] ـــ محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، مصر، ط1،1996 م ، ص92.

[2] ـــ سيبويه: الكتاب ، ص32.

[3] ـــ ابن فارس، أحمد بن زكريا: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح، أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، (د.ت)، ص467.

وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث[1]، فكلّ هذه الظواهر تسهم في منح التركيب الشعري خصوصيته الجمالية بانزياحه عن التعبير النثري.

و لا شكّ أنّ للغة الشعر سمات و مظاهر تمييزية تتجلى في قوة النص الشعري و قدرته على إثارة القارئ و تحريضه على اكتشاف خبايا النصوص و أسرارها ، والتي تعكس بشكل مباشر قدرة المبدع الفنية. وما الضرورة الشعرية إلاّ علامة على تميّز الشاعر و تحديه للأشكال القديمة لأنّ البحث في اللغة الشعرية هو بحث في الانزياح.

جـ – الالتفات:

إنّ من المقولات القديمة التي تحمل معنى الانزياح مقولة "الالتفات" و هو من أهم الظواهر التركيبية التي تنبّه إليها البلاغيون، و تكمن قيمته فيما يحدثه من انكسار في السياق اللغوي و يُعدّ بذلك أكثر صور الانحراف بروزا في النص[2]. باعتباره نوعا من الخروج عن مقتضى الظاهر في الكلام البليغ، و هو ما يحدث تأثيرا في المتلقي يستقطب انتباهه. مما يجعل الكلام فنيّا إبداعيا يتضمن دلالات فكرية و خصوصية جمالية تكسبه نوعا من الإيحائية .

و الالتفات في اللغة : هو تحويل الوجه عن أصل وضعه الطبيعي إلى وضع آخر[3].

أمّا اصطلاحا: فهو التحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر من جهات أو طرق الكلام الثلاث: المتكلم و الخطاب و الغيبة. مع أنّ الظاهر في متابعة الكلام يقتضي الاستمرار في ملازمة التعبير وفق الطريقة المختارة أوّلا دون التحوّل عنها.

و قد استعمل العرب أسلوب الالتفات لما يتضمنه من فنيّة التنويع في العبارة لإثارة انتباه المتلقي والاقتصاد والإيجاز في التعبير أو الإعراض عن المخاطبين، أو إفادة معنى تتضمنه العبارة التي حصل الالتفات إليها، و غيرها من فوائد الالتفات التي تسهم في تحوّل مجرى النص كالتحوّل من

---

[1] ـــ وحيد عز الرجال متولي: الضرورة الشعرية في شرح المفصل لابن يعيش، رسالة ماجستير، إشراف، أ ، فاروق بدير، شكري دياب، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، 2006 م، ص155.

[2] ـــ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص216.

[3] ـــ عبد الرحمن حسن حبنك الميداني:البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ج1، ط 1، 1996م، ص489.

التكلّم إلى الخطاب أو من التكلّم إلى الغيبة أو من الخطاب إلى التكلّم، و غيرها من الصور التي يجري وفقها أسلوب الالتفات، ليمثل بذلك خاصية تعبيرية.

و الالتفات عند البلاغيين هو العدول من أسلوب في الكلام إلي أسلوب أخر مخالف للأول[1]. فقد تنبه البلاغيون إلى ظاهرة الالتفات التي تخرج عن مقولة مطابقة الكلام لمقتضى الحال إلى أسلوب الخطاب غير المباشر أو القصد غير المباشر الذي يحدث على المستوى التركيبي، فإذا كان النحاة قد نادوا بالمطابقة فإنّ طبيعة المطابقة بعلاقاتها السياقية تتمثل لغويا في العلامة الإعرابية و الضمائر(التكلم، الخطاب، الغيبة) و كذلك المطابقة في العدد و النوع، وقد عدّ البلاغيون الخروج عن تلك المطابقة انزياحا يَصدُمُ أفق المتلقي و يحثّ على التأمل و التفكير .

و قد وصف السكاكي الأثر الذي يحدث في المتلقي إزاء هذا النوع من الخروج بقوله: و أورث السامع هزّة ونشاط، ووجد عنده من القبول أرفع متزلة و محلا[2]. و ذلك لما يحدثه الالتفات من تغيير يكسر السكونية والرتابة في النص. ولذلك يُلَقّبُ الالتفات بشجاعة العربية و هو من الأساليب البلاغية و قد تكرر في القرآن الكريم استخدامه، و له فيه أمثلة كثيرة.

إنّ ثراء اللغة العربية و تنوع أساليبها كان أكبر دافع للحاق وراء المعنى و إدراجه في أحسن صورة و أحسن تعبير، لأجل التمكن من استغلال هذا الثراء اللغوي الذي يتعدد و يختلف باختلاف نوع العلاقات التي تربط بين الألفاظ و مدلولاتها.

كما أنّ العلاقة المتبادلة بين اللفظ و المدلول تشكل المعنى و هي علاقة تمكن كلّ واحد منهما (اللفظ و المدلول) من استدعاء الآخر[3]، و هذا الاستدعاء نفسه قد يكون مستند إلى قاعدة يقاس عليها أو قد يأتي إبداعيا جديدا ليؤسس لنفسه قاعدة افتراضية مستحدثة.

و يُعدّ تطويع و نحت و اشتقاق مفردات جديدة و ابتداع أخرى غير مألوفة "سواء من ناحية تتابع الصوت أومن ناحية تكوينها أو تركيبها"[1]، عناصر جمالية تشكل انزياحا عن التعبير

---

[1] ــ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص276.

[2] ــ السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، تح، أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة ، القاهرة، ط1، 1981م ،ص398.

[3] ــ ستيفن أولمان: دور الكلمة،تر، كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، (د.ط)،1975 م ، ص65.

المألوف، يتم بتجاهل معيارية اللغة و قواعدها النحوية و الصرفية بخلق معجم خاص من اللغة يوظفه المبدع بحسب غاياته التعبيرية . و هذا ما يجسد فكرة "صناعة الكلام" عند القدماء. و هي متعلقة بالألفاظ و معانيها و على قدرة الشاعر و المبدع على خلق نوع تعبيري خاص به ينسب إليه، كانتهاك الحركات الإعرابية و كسر قاعدة العامل و المعمول.

فقد جاز للشاعر عدم الامتثال التام لسلامة العبارة من الوجهة النحوية، و تعدّت مسألة العامل والمعمول إلى حدّ إمكانية تغيير الرُّتَب فتحدث العلماء عن الرّتبة المحفوظة و الرّتبة غير المحفوظة و المخالفة في الترتيب وعملت مباحث التقديم والتأخير على تفسير هذا الاختلاف المستند إلى ثنائية (العمدة/الفضلة)، و ذلك وفق إعطاء مسوّغات جمالية لهذا الخرق اللغوي الذي يشكل الكلام البلاغي الرفيع.

و قد قامت معظم مباحث البلاغة على أساس الانزياح بمعناه الواسع. فموضوعات علم البيان و علم المعاني ما هي إلاّ أنواع من الانزياح، لأنّها جاءت على غير المعاني التي وُضِعَت لها أصلا، وقد تناول عبد القاهر الجرجاني هذه الانزياحات بالدرس في كتابيه "دلائل الإعجاز" و" أسرار البلاغة " بشكل واضح و أدرك أنّه كلّما ابتعد المبدع عن البنيات النحوية الجاهزة، كلّما انتقل بخطابه إلى دائرة الشعرية الناتجة عن الأداء المخالف لمقتضى الظاهر.

كما أنّ العلماء العرب القدامى لم يستعملوا مصطلح الانزياح كما هو الآن في الدراسات الحديثة، إلاّ أنّهم تحدثوا عن الظاهرة و دلالتها باستعمال صيغ أخرى تنسجم مع سياقهم المعرفي و الثقافي آنذاك.

ثانيا: محددات الانزياح:

أ ــ النظم: أدرك عبد القاهر الجرجاني بحسه المرهف و نظرته الثاقبة مسألة الإعجاز القرآني و ما يتضمنه هذا النص الراقي من انزياحات مختلفة عدلت به عن المألوف إلى خطاب متفرد يختلف عن كل الخطابات التي وُجدت سابقا عند العرب. فإذا كان المتكلم العربي قديما

---

[1] ــ رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص 149.

يعدل في اللغة العربية عن تعبير إلى آخر لغرض مقصود يقتضيه المعنى أو المقام، فإنّ النص القرآني قد انزاح بأسلوبه و ألفاظه و معانيه ليشكّل أرقى أنواع الخطابات و أكثرها بلاغة و جمالا .

فقد قرّر عبد القاهر في نفسه أنّ القرآن معجز، و حاول أن يستكشف فيه مواطن الإعجاز[1]. أهي في اللفظ أم في المعنى أم فيهما معا. و هذا البحث في الإعجاز أدى إلى وضع معايير موضوعية يمكن من خلال توظيفها توظيفا منضبطا الوصول إلى مستويات لغوية تتصاعد قيمتها بقدر ما تحوي من قيم و علاقات[2].

و قد خَلُصَ عبد القاهر إلى فكرة منطقية مفادها أنّ الجمال لا يتحقق في اللفظ بذاته ولا في المعنى وحده، إنّما يتحقق الجمال فيما أسماه " النظم".

و النظم في المعجم هو" التَأْلِيفُ نَظَمَه يَنظِمُه نَظمًا و نِظَاما و نَظَمَه فَانْتَظَم و تَنَظَّمَ، و نَظَمْتُ اللُّؤْلُؤْ أَيْ جَمَعْتُه فِي سِلكٍ.و التَّنظِيمُ مِثْلُه و مِنهُ نَظمتُ الشِعرَ و نَظَّمْتُه و نَظْمُ الأَمْر على المِثلِ، و كُلُّ شَيء قَرَنتَهُ بِآخَر، أو ضَمَمْتَ بَعْضَهُ إلى بَعضٍ فَقدْ نَظَمْتَهُ"[3]. وبذلك حاول عبد القاهر الجرجاني أن يثبت الإعجاز القرآني بتتبع آيات القرآن الكريم و اكتشاف وجوه إعجازها

و تبيين وسيلة هذا الإعجاز، أو ما يجعل أسلوب النص القرآني يختلف عن بقية الخطابات المألوفة.

و قد جعل عبد القاهر الجرجاني النظم أحد هذه الوسائل و يذكر في حديثه عنه: " فاعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله"[4]. فالنظم صياغة تتآلف فيها الألفاظ في سياق معين تتحدد من خلاله المعاني، وهذا التآلف و الانسجام بين الألفاظ ومعانيها هو ما يشكل النظام اللغوي المتماسك الذي تميّز به النص القرآني من غيره من النصوص.

---

[1] ــ إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان ، الأردن، ط 4 ، 2006 م، ص466.

[2] ــ سعيد حسن بحيرى: القصد والتفسير في نظرية النظم، (معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني، مطبعة الأنحاء المصرية، القاهرة، (د.ط) ، 1995 م ، ص10.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب ، تح، يوسف خياط ، نديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، ج16، (د.ط)، 1979م، ص776.

[4] ــ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1999م، ص77.

فالحروف لا يمكن أن تكون سرّا بلاغيا للإعجاز، كذلك ليست الألفاظ هي سرّ بلاغة القرآن لأنّها ليست جديدة عن العرب، فالقرآن لم يأت بجديد في ألفاظه و لا في مدلولات تلك الألفاظ[1]. إنّما الجديد هو طريقة النظم و السَبكِ المُحْكمِ وحُسنِ الصياغة و التأليف الذي يحدث من خلال اتحاد اللفظ بالمعنى.

فمفهوم النظم إذن مقترن بثنائية اللفظ و المعنى، ذلك أنّه " لما كانت المعاني إنّما تتبيّن بالألفاظ و كان لا سبيل للمُرَتِّب لها و الجَامِع شملها، إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلاّ بترتيب الألفاظ في نطقه"[2]. فمكونات نظرية النظم تعتمد البنية التي تحقق فيها اللفظة معنى، وما البنية إلاّ بناء فيه نَظْمٌ و ظَمّ. مع ملائمة اللفظة لمعاني جاراتها.

و" لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه، دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حَذْوِهَا، لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه"[3]. فعبد القاهر الجرجاني ينكر أن يكون للألفاظ مزيّة، كما أنكر ذلك على المعاني إنّما المُعَوّل عليه هو النظم، لأنّ " الألفاظ لا تتفاضل، من حيث هي ألفاظ مجّردة، و لا من حيث هي كلمة مفردة، و أنّ الفضيلة و خلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها"[4].

و يشكل النظم كلّ شيء في النص القرآني، اللفظ، السياق، مبادئ الآيات، المقاطع، مجاري الألفاظ ... مواقع الكلم، مساق كل خبر، و كل مثل[5]. فهو الصياغة التي تنتج عن التآم الألفاظ بالمعاني من خلال ضرب من النظم يعكس السمات المميزة للنظام اللغوي باحتوائه على عناصر تمييزية تشكل خصوصيته الجمالية التي تختلف باختلاف العلاقات التي تربط بين البنى اللغوية المكونة للنظام اللغوي و تحدد دلالتها بترتيبها وفق نسق معين، فلا يكون هناك ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد فيه.

---

[1] ــ أحمد درويش: الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص97.

[2] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ،تح، محمود محمد شاكر، دار مدني بجدّة ، القاهرة، ط3، 1992م، ص64.

[3] ــ م . ن ، ص51.

[4] ــ م . ن ، ص46.

[5] ــ إبراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص39.

و ليس " الغرض بنظم الكلم، إن توَالت ألفاظها في النطق، بل أنْ تناسقت دلالتها"[1].

و تناسق الدلالة يعطي ما يسميه عبد القاهر الجرجاني المعنى الكلي. "فالنظم والترتيب في الكلام كما بيّنا عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها"[2]، كما أنّ التغيير في ترتيب الكلم يؤدي إلى تغيير في النظم و منه تغيير في المعنى، لارتباط عناصر الكلام مع بعضها البعض، فالجزء يرتبط بالكل و تغيّر الجزء يفضي إلى تغيّر الكلّ(النظام اللغوي)، و النظم يشمل الجزء و الكلّ فيكون على مستوى الحروف و الكلمات و الجمل. ذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق، "أمّا نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني، و ترَتِّبها على حسب ترتُّب المعاني في النفس"[3].

فلكل مبدع أسلوب خاص في التعبير يتميز به من غيره من الأساليب التعبيرية، و يعود هذا التميّز إلى طريقة خاصة في النظم تصنع الفرادة في العمل الأدبي و تدخله في دائرة الإبداعية التي تعكس جوهر الانزياح بمعناه الواسع. فترتيب الألفاظ و وقوعها في النصوص إنّما تابع لترتيب المعاني في النفس، وهو "ما يجعل النصوص في حالة إبداع فريدة من نوعها لأنّ الاشتراك في ترتيب المعاني في النفس هو أمر نادر الوقوع، وذلك ما يثير إشكالات كثيرة سواء بالنسبة للبلاغة أم التأويل"[4].

فالنصوص التي تحمل إمكانات دلالية تستدعي التأويل هي نصوص انزياحية تخرج عن معيارية اللغة و تمتطي سبيل الانفتاح و تعدد القراءات. وقد استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يكتشف هذا الانزياح الذي يحدث في مستوى الألفاظ و التراكيب أو ما يسميه "الصياغة" التي تعطي للألفاظ معان و دلالات جديدة تتحدد من خلال المعنى العام أو المعنى الكلي. و بهذا فرّق عبد القاهر بين نوعين من المعنى:

---

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، ص49.

[2] ـــ م . ن ، ص359.

[3] ـــ م . ن ، ص49

[4] ـــ يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث،ص134.

المعنى المرجعي و هو المفهوم من ظاهر اللفظ أو الألفاظ في مدلولها الأوّلي، و يعرف في اللغة الإنجليزية ب (DONOTATIONAL MEONING) .

و المعنى الثانوي: هو أن نفهم من اللفظ معنى يفضي بنا إلى معنى آخر و هو يعرف بمصطلح: (CONNOTATIONAL MEONING)، و هو وليد المجاز و الاتساع الناتج عن طريق الصياغة والتصوير، فالمعنى الإيحائي الناتج عن التصوير والصياغة هو ما يحقق الفضل والمزية في الكلام، لأنّ المعنى يختلف باختلاف صورته التي جاء عليها، "و إذا عرفت هذه الجملة، فهنا عبارة مختصرة و هي أن تقول: المعنى، و معنى المعنى، تَعنِي بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، و الذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى، أن تعقل من اللفظ معنى.ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسّرتُ لك"[1] .

فالنظم في أبسط صوره هو عملية يتحقق بها وضع المعاني الكلّية في بنية لغوية بحيث تنسجم مع المعاني النحوية و تجسد النص الراقي الذي يتفرد بأسلوبه بالبحث عن معنى المعنى و هو جوهر ما في الانزياح. إنّ "صور المعاني لا تتغيّر بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع و مجاز، وحتى لا يُراد من الألفاظ ظواهر ما وُضِعت له في اللغة، و لكن يُشار بمعانيها إلى معان أُخر"[2].

فقد أراد عبد القاهر أن يمارس عملية انزياح بين المعاني المعجمية و المعاني الاستنطاقية (الإيحائية) من أجل تضييق أو توسيع أفق النص الذي يشكل " نظام من المعاني تمت برمجتها في نظام الشفرة اللغوية، من أجل استنطاقها لكشف المعاني الداخلية فيها"[3].

إنّ نظرة عبد القاهر كانت أوسع و أشمل من نظرة من سبقه، سواء إلى الألفاظ أو المعاني أو التراكيب ، إذ سعى إلى إقامة نظام لغوي متين مبني على " تفاعلات متواصلة للدلالات المتشابكة ، بدء من دلالات الألفاظ فدلالات العلاقات النحوية فدلالات الأغراض و المقامات،

---

[1]ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر ، ص263.

[2]ـــ م. ن ، ص 265.

[3]ـــ يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص84.

و الأحوال التي ترسوا عند الدلالات الإضافية (المعاني النفسية)[1]. و هذا النسيج المتكامل لا يحقق الشعرية إلاّ بانزياحه عن المعايير الجافّة التي تميّز اللغة العربية.

ب ــ النحو:

لغة: جاء في لسان العرب " النحو: إعْرابُ الكَلام العَربِي، و النَحوُ القَصْدُ و الطَرِيقُ، يكون ظرفا و يكون اسما، نحاه ينحوه و يَنْحَاه نَحْوا و انْتحَاه، و نَحْوُ العَرَبية منه إنَّمَا هو انْتِحَاءُ سِمْتُ كَلَامِ العَربِ فِي تَصَرُّفِه من إعْرَابِ و غيْرِ ذَلك، ليلحق من ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها، و إن لم يكن منهم، أو إن شذّ بعضهم عنها رُدّ به إليها، و هو في الأصل مصدر شائع، أي نَحَوتُ نَحْوا كقولك قَصَدْتُ قَصْدا"[2].

أمّا اصطلاحا فالنحو تغيير في أواخر الكلم، و تغيير في ذوات الكلم نفسها[3]، و قد نظر عبد القاهر إلى النحو من زاوية أخرى إذ خرج بالنحو عن تعاريفه التقليدية ليجعله متمركزا حول توخّي المعاني فيما بين الكلمات. مؤكدا أنّ النظم في جوهره هو النحو في أحكامه، " فلست بواجدٍ شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، و خطؤه إن كان خطأ، إلى النظم، و يدخل تحت هذا الاسم، إلاّ و هو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه"[4].

فلا نظم دون نحو، و لا نحو دون نظم، و" إنّك إن عمدت إلى ألفاظ فجَعلت تتبع بعضها من غير أن تتوخى فيها معاني النحو لم تكن صنعت شيئا تُدْعَى به مُؤَلِفا، و تُشَبّه معه بمن عمل نسجا، أو صنع على الجملة صنيعا ، و لم يُتَصَوَّر أن تكون قد تَخَيّرتَ لها المواقع"[5]. فأي فساد أو اضطراب يلحق النص إنّما يأتي من سوء إتباع النحو، أمّا حسن إتباع النحو فيؤدي إلى جودة النظم.

[1] ــ سعيد حسن بحيرى: القصد والتفسير في نظرية النظم،(معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني، ص36.

[2] ــ ابن منظور: لسان العرب، مادة نحا، ج3، ص599.

[3] ــ صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، لجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص40.

[4] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، ص 82،83.

[5] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، ص279.

فالنظم هو تعليق الكلم بعضها ببعض، و جعل بعضها سبب من بعض. أمّا الكلم فهي ثلاث: اسم و فعل وحرف، و للتعليق فيما بينها طرق معلومة، تعلق اسم باسم، و تعلق اسم بفعل، و تعلق حرف بهما. و المعاني التي تنشأ من تعلق الاسم بالاسم، و تعلق الحرف بهما، هي معاني النحو و أحكامه، فالتعلّق والإسناد يفهمان من النحو وعنهما تكون المعاني التي يريد المتكلم إبرازها، و يستطيع السامع إدراكها[1].

و بهذا بلور عبد القاهر الجرجاني نظرته إلى النحو بجعله جوهر النظم و أساسه، فالمعاني النحوية مرتبطة بالفكر و كيفيّة صياغتها و إخراجها- من المستوى الباطني الذي عبر عنه عبد القاهر بمعاني الكلم في النفس – إلى المستوى السطحي في صياغة تتألف فيها الألفاظ و التراكيب وفق علاقات تحدد دلالتها و تخرجها من دائرة المعاني المعجمية إلى دائرة المعاني الإيحائية ، "لتعلم أنّي لست أقول إنّ الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلا، و لكنّي أقول إنّه لا يتعلق بها مجرّدة من معاني النحو و منطوقا بها على وجه لا يتأتي معه تقدير معاني النحو و توخيها"[2].

فالنحو يتصل بباطن التعبير و به يحدد المعنى المقصود، فهنالك فرق بين النحو بالمعنى الشائع و بين المعاني النحوية المرادة من النظم، فالنحو بالمعنى الشائع يراد منه الإعراب، و تقويم اللسان عند نطق الكلمات، و الإعراب هو الذي يحدد صحة الجمل أو فسادها.

أمّا معاني النحو فهي منقسمة بين حركات اللفظ و سكناته، و بين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، و بين تأليف الكلام بالتقديم و التأخير، و توخّي الصواب في ذلك و تجنب الخطأ في ذلك[3]. و بهذا يبرز دور النحو في استجلاء أسرار اللغة و تحديد نوع العلاقات الخفية و الظاهرة التي تصنع جمالية التعبير اللغوي.

---

[1] ـــ بدوي طبانة: البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 3،1962 م، ص164.

[2] ـــ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر ، ص410.

[3] ـــ بدوي طبانة: البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، ص167،166.

فنظم الكلم لا يكتمل بناؤه إلا بتطبيق قواعد النحو، التي على أساسها يتشكل المعنى، كما أنّ "السّمة المميّزة للنظم عند الجرجاني هي التوضيح و التفصيل و التأويل الذهني و الإمعان العقلي"[1]، و الدخول في دائرة التأويل يعني أنّ النص مشتمل على طاقات إيحائية مختلفة تفضي محاولة فهمها إلى دلالات متعددة باستعمال التفسير و التأويل، و بذلك يحتمل الدال مدلولات متعددة، لأنّ اللغة الفنية تعتمد الانزياح طريقا إلى الجمال و التأثير.

و النص الأدبي ما هو إلاّ استخدام متفرد للغة المشتركة و لا يمكن فهمه إلاّ في علاقته باللغة، و قدرة المبدع على التلاعب بمفردات اللغة و توظيفها توظيفا يتوافق مع غرضه و قصده بطريقة فنية تدفع بالقارئ إلى إمعان عقله، باعتماد التأويل النحوي أو اللغوي الذي يتناول الخطاب في علاقته باللغة، و التأويل النفسي الذي يتناول الخطاب في علاقته بالذات المفكرة[2].

و هذا ما ذهب إليه عبد القاهر في حديثه عن المعاني النفسية و علاقتها بمعاني الكلم، فالانزياح هو مرآة عاكسة لقدرة المبدع اللغوية و الفنية بخرق قواعد الإسناد، و سن قواعد جديدة مفتعلة قائمة على التصوير و المجاز. إنّ "معاني الكلمات التي سميت باسم معاني النحو مطاردة، الفعل يطارد الاسم، و الاسم يطارد الفعل، يريد الفعل أن يتحرك، و يريد الاسم غير ذلك، يريد الاسم أن يتحقق و يثبت أو يستقر و يسكن، و يريد الفعل غير ما يريد الاسم. و إذا أتيح للفعل أن يتحدد فلا يسكن فتلك أمّارة قوية غير عادية "[3].

و بهذه القوة يتحدد الانزياح بما توحي إليه المعاني الإضافية للصور البيانية و فروقها الدقيقة، و ملائمة الأساليب للمعاني المقصودة، و التصرف الواعي لمعاني النحو كالتقديم و التأخير والحذف، و الإيجاز و الإطناب، و ما شابه ذلك.

---

[1] ــ مليكة النوي: مقاربة بين الأسلوبية ونظرية النظم ، ص151.

[2] ــ عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، دار العربية للعوم، الجزائر، ط1،2007م، ص29.

[3] ـــ مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(د.ط) ، 2000م، ص28.

فلا نستطيع تفسير صحة النحو أو فساده و كل أشكال العدول أو الانحراف إلاّ من خلال هذه المعايير النحوية، التي تحدد الجمال اللغوي و الجمال المعنوي و الجمال التصويري[1]. فالعلاقات المتبادلة بين الأشكال التعبيرية (المعاني النحوية) هي التي تحدد الانزياح في الأساليب التعبيرية استنادا إلى معيار معين.

ج ــ السياق:

يعتمد معنى الجملة جزئيا على معنى الكلمات المكوّنة لها، و يشكل تتابع الكلمات على نسق معين نظام لغوي له دلالة تختلف عن أي دلالة ناتجة عن سياق لغوي آخر، فالسياق يؤخذ من اجتماع الألفاظ أي وجود بعضها مع بعض في جملة أو جمل متتابعة، فيُسْتَدَلُّ عن معنى الكلمات بما يجتمع معها في الجملة أو الجمل الأخرى.

و يعدّ عبد القاهر الجرجاني أوّل من صرح باسم السياق و دوره في تحديد المعنى. فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي كلمات مفردة، و أنّ الفضيلة و خلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، و ما أشبه مما لا تعلّق له بصريح اللفظ[2]. وقد أكّد عبد القاهر على مسألة السياق و دوره في تحديد معاني الألفاظ و دلالتها تبعا للمقام الذي وردت فيه. فلكل كلمة مع صاحبتها مقام يلائمها.

و يبدو دور السياق فاعلا في تحديد فصاحة الكلمات و بلاغتها التي لا تكون في الألفاظ المجردة أو المفردة بل تكون في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، فالسياق هو الذي يحدد فصاحة الألفاظ و مناسبتها لمعانيها. والدليل "إنّك ترى الكلمة تروقك و تؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك و توحشك في موضع آخر"[3].

---

[1] ــ سعيد حسن بحيرى: القصد والتفسير في نظرية النظم،(معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني،ص35.

[2] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر ، ص46.

[3] ــ م. ن،ص. ن.

و يحدد التركيب السياقات المختلفة للألفاظ و الجمل. و يبرز السياق بدوره تعاقب الكلمات واحدة بعد أخرى، و تكوين العلاقات بين الكلمات المختلفة[1]. فلا تفاضل للكلمات و الجمل من غير النظر إلى السياق الذي وردت فيه و قد مثّل عبد القاهر ذلك بقوله : " فلو أنّك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدّا كيف جاء واتفَق وأبطلت نضدَه و نظامه الذي عليه بنيَ و فيه أفرغ المعنى و أُجْريَ، و غيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، و بنسقه المخصوص أبان المراد، نحو أن تقول في،(من الطويل)

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ

" مَنْزِلِ قِفَا ذِكْرَى مِنْ نَبْكِ حَبِيبٍ " ، أخرجته من كمال البيان، إلى مجال الهذيان، نعم وأسقطت نسبته من صاحبه"[2]. فالمعنى الذي له كانت الكلم بيت شعر أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، و حصولها على صورة مخصوصة من التأليف، و هذا الاختصاص في الترتيب يقع في الألفاظ على المعاني المرتبة في النفس.

فبنية اللغة عبارة عن مجموعة كلمات لها مدلول معيّن تُوَّظَف في سياق كلّي يعطيها المعنى أثناء تفاعل علاقاتها اللغوية، و اللغة لا تكتسب مدلولاتها إلاّ في السياق الكلّي الذي يأخذ معناه في واقعه بذاته[3]، و يتحصل الجمال الفني عند ترابط الألفاظ و الجمل و ملاءمتها للمعاني، و لا فضل للفظ وحده من حيث هو لفظ إلاّ في السياق أو في التركيب اللغوي، أو في النص الذي يمثل السياق الكلّي.

إنّ السياق هو الذي يعطي معاني و دلالات جديدة للألفاظ تخرج بها من معانيها المعجمية. و كل ما تولد من ارتباط الكلام بعضه ببعض، هو الفكر و الإحساس و الصورة و الصوت و الصياغة[4].

---

[1] ــ صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص108.

[2] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص14.

[3] ــ صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص246.

[4] ــ محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة المصرية ، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1984م، ص300.

كما أنّ عبد القاهر قد أدرك أنّ اللغة مجموعة من العلاقات تقوم على صحة التركيب و قوة العلائق و متانة الربط. "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول حُلو رشيق، وعذب سائغ، وخَلُوب رائع، فاعلم أنّه ليس ينبئِك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع في المرء في فؤاده، و فضل يقتدحه العقل من زناده"[1].

فالأسلوب الفني الإبداعي هو الذي يعكس تلاحما و انسجاما بين عناصره في صورة جميلة تناسب الذوق في غاية إبداعه، و يتحقق ذلك بأخذ الكلمة مكانها المناسب من السياق في إحكام تتداعى له الظلال النفسية، مما يحدث تناسبا بين مفردات الجملة يفضي إلى تسلسل المعنى،و توظيف القيم التعبيرية المناسبة في تناسق دلالي يُبنَى على تتابع الألفاظ، و يؤلف هذا الانسجام تجاوبا عميقا تبعا لمضمون العبارة، فيوضع اللفظ الموضع الذي يجب أن يكون فيه، و يأتي المعنى متدرجا وفق الحالة النفسية.

فكلّ هذه العناصر تسهم في صنع الخطاب الأدبي، و كلمة سياق تفرض علينا الخوض في مفهومي التأليف أو التركيب، لأنّ السياق يكشف لنا عما في التركيب من نسيج متشعب من الصور. و يفسر عبد القاهر القيمة في التركيب بما يكون بين الكلم من علاقات و هذا لبّ السياق الكلامي. و هو أيضا ما ذهب إليه فاردند دوسوسير (f.d.sausur) حين يقرّر القيمة اللغوية للعناصر من حيث صلتها ببقية العناصر الأخرى، و إنّ اللغة هي كلّ منظم لا يمكن دراسته إلاّ من حيث كونه يعمل كمجموعة متماسكة ولا يتخذ العنصر لوحده أي دلالة[2].

فنظرة عبد القاهر الجرجاني للسياق نظرة مبكّرة و سابقة لما وصلت إليه الدراسات الغربية الحديثة من نظريات ومقولات. ونجد الناقد الإنجليزي (ا.اريتشارد Richards) يتحدث عن

---

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة، تح، عبد الحميد هنداوي ، ص15.

[2] ـــ صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص214.

السياق و لا يضيف شيئا عمّا ذكره عبد القاهر حيث يذكر في هذا الشأن: "ومعنى أي لفظة لا يمكن أن تتحدد إلاّ من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ"[1].

و الواقع أن عبد القاهر قد جعل دلالة الكلمة ضمن السياق على ضربين: دلالة أوّلية و دلالة معنوية. وقد نظر إلى الخطاب ككلّ متكامل لا يمكن فصل الجانب اللغوي فيه عن المقام الذي يرد فيه، و بذلك يتعاضد السياق اللغوي و سياق الحال على إبراز الدلالة و فهم مرامي الكلام[2]. و الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده مثل قولك "خرج زيد" و ضرب آخر: لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، و لكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التمثيل.

أي إعطاء اللفظ دلالة مجازية لا تدرك إلاّ من خلال السياق الذي وردت فيه، و الذي يعكس الخرق الموجود على المستوى النحوي و الدلالي لإيجاد لغة شعرية، و يتمّ ذلك بتحميل اللفظ دلالات إيحائية تخرج عن المعنى المعجمي الذي وضع له، و هو ما أطلق عليه المعاصرون "معنى المعنى".

إنّ اللغة " تجري مجرى العلامات و السّمات، و لا معنى للعلامة والسّمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه و خلافه"[3]. فالدليل المعجمي الذي وُضع للعلامة يختلف عن دلالات العلامة باختلاف السياق الذي ترد فيه، كما أنّ الألفاظ في وجودها اللغوي لا قيمة لها في نفسها من حيث هي، و من ثم لا تكون مناط فضيلة، و لا تكون قابلة للاستحسان أو الاستهجان، فكلّ لفظ دال على معنى، له مقامه الذي يحسن فيه و مقامه الذي يقبح فيه.

و المعوّل عليه لاستخراج دلالات الألفاظ هو اكتشاف نوع العلاقات الفاعلة في تكوين النظام اللغوي و مدى انسجامها مع السياق اللغوي، و يتمّ ذلك استنادا إلى مراعاة الأنماط النحوية

---

1 ـــ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، ص320.

2 ـــ عفت الشرقاوي : بلاغة العطف في القرآن الكريم، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، 1981م، ص25.

3 ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، عبد الحميد هنداوي ،ص266.

للجملة، و النمط النحوي هو "الطريقة النحوية الواجب إتباعها و النسج على منوالها، و هو أساس الوحدة اللغوية التي تفسر ظاهرة التركيب النحوي"[1].

كما أنّ دراسة الأنماط النحوية للجملة خارج السياق الكلامي غير كاف لتبيان كيفيّة أداء اللغة لوظيفة الاتصال. لأنّ مستوى البنية الشكلية (الساكنة) للجملة يرتبط بالسياق الكلامي الفعلي الذي تدخل فيه الجملة، أمّا مستوى البنية الإخبارية (المتغيّرة) للجملة هو الذي يرتبط بالموقف أو الحال الذي يقال فيه الكلام[2]. و يعني ذلك أنّه يجب معرفة كيف تحمل الأنماط النحوية للجملة فائدة بالنسبة للسامع، ويتمّ ذلك بربط دراسة الأنماط النحوية للجملة بقضية الإبلاغ حسب المقام أو الموقف الكلامي .

فبحسب السياق تكون الصياغة اللغوية و التعبيرية، و بحسب تنوع السياق أيضا تختلف الصياغة من متكلم إلى متكلم آخر على حسب مهاراتهم الفردية حيث يتصرف المتكلم انطلاقا من هذه النواة من الكلام حسب ما تقتضيه الدلالة الوضعية الأصلية، و مجموع هذه الدلالات الفردية تكون وضعا ثانيا غير الوضع الأوّل و يمكن أن نسميه الوضع البلاغي، ثم إنّ هذه الدلالات هي التي يقتضيها حال الخطاب، بما فيها أغراض المتكلم، وهو الذي يسميه المتأخرون مقتضى الحال.

و قد قسّم الباحثون السياق إلى أربعة أنواع، و هي السياق اللغوي، و السياق العاطفي و سياق الموقف، و السياق الثقافي. و هي كلّها مفيدة في تبيان الانزياح[3]. و قد يختلف السياق عن الموقف. فالسياق تجريد للموقف التواصلي، و لا يشمل من الموقف إلاّ تلك العناصر التي تحدد بنية النص و تؤدي إلى تفسيره[4].

و يعتبر السياق معيارا لتحديد الانزياح، ولعلّ في بحث العلاقات السياقية التي تكشف ظاهرة الانزياح ما يعدّ ركيزة من الركائز التي يستند إليها الانزياح اللغوي. بل المؤشر الحقيقي

---

[1] ـــ صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص106

[2] ـــ م . ن ، ص. ن.

[3] ـــ أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص137.

[4] ـــ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط) ،1992 م، ص21.

الذي يقود للحكم على وجود العدول في التركيب من عدمه، والتماس فاعلية العدول من خلال تأثير السياق في تشكيل بلاغته. و من المؤكد أنّ فاعلية السياق هي التي تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمي لصالح دلالات جديدة، لذا فإنّ النظرية السياقية مهمة في التحليل البياني، إذ تقف على الانحراف عن دلالة المواضعة لخدمة الدلالات الخاصة التي يأتي بها التوظيف المتفرد للغة.

لذلك فإنّ السياق هو الأصل الموثوق به في عملية العدول وهو وحده الأصل الذي يمكن مشاهدته ووضعه موضع المقابلة بينه و بين أي وحدة من وحداته، و إنّ اعتماده قاعدة الانحراف يتضمّن كذلك غيره من القواعد، إذ أنّ الدلالة المفردة للصيغ لا اعتبار لها، بل الاعتبار للدلالة التركيبية، و هي دلالة السياق، و من ثم يصبح السياق هو مظهر العدول الحقيقي عن أي قاعدة من القواعد[1].

و قد ناقش عبد القاهر الجرجاني هذه العناصر المتعلقة بالسياق بوعي دقيق و أكّد على ضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال في كتابيه:" دلائل الإعجاز"و "أسرار البلاغة"، فدرس سياقات(الحذف، التقديم و التأخير، التعريف و التنكير...) التي يمكن أن يعمد إليها المتكلم أثناء خطابه.

فالمتكلم أثناء انتقاءه لعناصر اللغة المكونة لخطابه من الألفاظ و المعاني المتاحة لديه و المخزونة في ذهنه، فهو تحت طائل قوانين هذه اللغة و نظامها، وقولبتها في سياق يتماشى و مقاصده و حاله دون أن يهمّش حال ومقام السامع، بحيث المقام و الحال يهيئان الصياغة التعبيرية[2]. و التي قد تنتهك قوانين اللغة المعيارية، و مجموع علاقاتها البسيطة و العادية، نحو اللغة المتراحة عن المألوف و التي تؤسس شعريتها ببناء علاقات دلالية أو جمالية في العمق المُوَظَّفِ لدلالات النص، من أجل خلق الفاعلية والديناميكية المنظمة للرؤية الكلّية للنص، والذي يتحول فيه الخطاب الأدبي عن سياقه الإخباري إلى وظيفته الجمالية.

---

1 ـــ عبد الحميد هنداوي : الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص148.

2 ـــ أحمد سويح: البلاغة والأسلوبية ، مسألة المجاورة المفهومية والمصطلحية، رسالة ماجستير ، إشراف، د، عبد الحميد بورايو، كلية اللغة العربية وآدابها، الجزائر ، 2005 ، 2006م، ص114.

د – الغموض:

إنّ من أهم غايات الإبداع الأدبي محاولة التأثير في المتلقي باستعراض التجارب التي يعانيها الأدباء و يعبّرون عنها بطريقتهم الخاصة، أو بأسلوبهم المنفرد الذي يعكس خصائص التعبير الفني من جودة المضمون و روعة الأداء باللغة الممتازة، و التصوير الرائع الذي منح الألفاظ معان في إطار جديد يبرز أثر الإبداع الذي يحرك الأحاسيس و يلهم النفوس و كأنّها أمام إبداع جديد لم تألفه تعبيراتها المعهودة، فكلّما اتسعت دائرة التأثير كلما اتسعت نسبة الاستجابة للعمل الفني، و كان ذلك دليلا على عظمة الفن و قدرة الفنان على ابتكار أساليب جديدة تتناسب مع غرض و قصد المؤلف و ثقافة المخاطب.

و قد نظر عبد القاهر إلى كل هذه العناصر و أكّد على ضرورة مراعاتها في تشكيل الخطاب الإبداعي الذي من سماته الاختلاف و المفارقة، التي تنحو منحى الغموض و الغرابة.

و الغامض من الكلام خلاف الواضح و عكسه. فمقياس الوضوح وحده لا يكفي في تقدير الأعمال الأدبية لاختلافه من شخص لآخر بحسب ثقافته الأدبية و حسه الفني، كما أنّ الوضوح يتعارض مع الفنية و مظاهر الإبداع[1]. فالنصوص عوالم مفتوحة تستقرّ فيها العديد من الأفكار والمشاعر والتجارب التي تتلاقى مع القراء كل حسب قدرته الفنية و التأويلية التي يجب أن تنسجم أو تفوق قدرة المبدع على توظيف اللغة، لأنّ "اللغة هي الكشف الإنساني عن الحقيقة، و تظل الحقيقة بعيدة و غائبة إلى أن تعترضها اللغة و تدخل في صراع استكشافي معها"[2].

والنص الإبداعي الذي يسعى إلى إثارة المتلقي يجب أن يتضمن "مقدارا من الغموض الذي يثير تلك التأملات المنشودة و يحدث المتعة والمسرّة عند الوقوف على حقيقة المعاني، و إدراك ما تضمنته الصور من المشاعر والأحاسيس التي ينبغي أن يكون فيها من الغرابة و الجدّة ما يستطيع أن ينتزع الإعجاب بالعمل الأدبي و صاحبه"[3].

---

[1] ــ بدوي طبانة : قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، (د.ط)، 1984 م ، ص126.

[2] ــ عبد الله محمد الغذّامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد للصباح ، القاهرة، ط2 ،1993م ، ص39.

[3] ــ بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، ص126.

فالغموض يرتبط بجوهر العمل الإبداعي من حيث المبدع و النص و المتلقي. و له دلالتان: دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فنّا، و دلالة لغوية يكون فيها إبهاما و تعمية، و ما يهمّنا هنا هو الغموض الذي يسهم في خلق المختلف أو النص المخالف.

وقد ترددت لفظة الاختلاف عند عبد القاهر ليدّل بها على تحولات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى إلى واقع جديد يتولّد عن النص، و هذا التوالد هو اختلاف يفضي إلى ائتلاف، و ينتج عن تزاوج المختلفات داخل النص[1]. ليشكل بذلك نسقا إبداعيا من سماته المفارقة التي تخلق عدولية التشكيل الفني و تطبعه بسمة الغموض.

وقد ارتبط مصطلح الغموض في حدّ ذاته بمسميات عديدة ومختلفة، ويعود هذا القلق والاضطراب في تحديد مصطلح الغموض إلى تعدد مستوى درجاته، و إلى الاختلاف في تحديد مفهومه، و معرفة غايته و أهميته، و كذلك لارتباطه بمفردات لغوية كثيرة مثل التعمية و الإبهام و الاستغلاق و الإلغاز و غيرها من التسميات التي ربّما يضلل بعضها المتلقي في تقدير أهمية المصطلح و مفهومه و وظيفته[2].

إلاّ أنّ الغموض الذي نحن بصدد دراسته و الذي تحدث عنه عبد القاهر هو الغموض الذي يكسب النصوص جمالا فريدا، بإخفاء المعنى و تلوينه و هو ما يسهم في غياب الدلالة الأصلية و يثير المتلقي و يدفعه إلى البحث عن دلالات جديدة قابعة في أعماق النصوص و لكنّها تحتاج إلى القراءة و الوعي و التأمّل الدقيق الذي يتعارض فيه الخيال و الواقع لاستحضار المعاني الغائبة و محاولة تحيينها لكشف خفايا النصوص و فضح أسرارها العميقة، ووضع حدّ للمراوغة التي تمارسها النصوص.

و قد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى الغموض مباشرة بلفظ صريح كما استعمل أيضا عدّة تسميات للدلالة عنه مثل: التوسع و الغرابة، معنى المعنى، المعاني الثواني. إلاّ أنّ محصّلة ما دعا إليه عبد القاهر هو أنّ الغموض يمثل جوهر العمل الفني و سرّا من أسرار إبداعيته. فلا "يكون الكلام

[1] ــ عبد الله محمد الغذّامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، ص07.

[2] ــ دريد يحيى الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، حمص، ط1، 1991م، ص65، 66.

يستحق صفة البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، و لفظه معناه، و لا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك، و قولهم يدخل في الأذن بلا إذن فهذا مما لا يشكّ العاقل في أنّه يرجع إلى دلالة المعنى على المعنى، و أنّه لا يُتصوّر أن يراد به دلالة اللفظ على معناه الذي وضع له في اللغة"[1].

كما أنّ مصطلح الغموض قد ارتبط بالنثر و الشعر على حد السواء، " فأنت تراه لا يُقدِّم شعرا حتى يكون قد أودِعَ حكمة و أدبا، و اشتمل على تشبيه غريب و معنى نادر"[2]. فالشعر مجاله الغموض إذ يخلق مفاجآت و يفتح بؤر توتر من خلال حشد المعاني و زيادة نسبة الاحتمالات المختلفة في التعبير و بهذا التنوع تتشكل اللذّة الحسية و العقلية عند قارئ الشعر و متلقيه.

فالأديب المجيد هو الذي لا تتجلّى لك معانيه إلاّ بعد أن يحوجك إلى طلبها بالفكرة، و تحريك الخاطر لها، "و معلوم أنّ الشيء إذا عُلِم أنّه لم يُنَل في أصلِه إلاّ بعد التّعبِ، و لم يُدرَك إلاّ باحتمال النصبِ ، كان للعلم بذلك من أمره من الدّعاءِ إلى تعظيمه و أخذِ الناس بتفخيمه"[3].

و أنّ فساد النظم والتأليف من شأنه أن يحول الغموض من صفة جمالية إلى لغز يصعب حلّه و يصل بالكلام إلى درجة التعقيد، " و اعلم أن لم تَضِق العبارة و لم يَقصُر اللفظ و لم ينغلق الكلام في هذا الباب إلاّ لأنّه قد تناهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات"[4] .

و ينشأ التعقيد من استعمال الألفاظ التي تخفي معانيها و هي الألفاظ التي وصفها النقاد بالغرابة و الحوشية، " لأنّه إذا كان النظم سويّا، و التأليف مستقيما، كان وصول المعنى إلى قلبك تِلوَ وصول اللفظ إلى سمعك. و إذا كان على خلاف ما ينبغي، وصل اللفظ إلى السمع و بَقِيت في المعنى تطلبه و تتعبُ فيه، و إذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا: أنّه يستهلك المعنى"[5].

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص267.
[2] ــ م . ن، ص 252.
[3] ــ عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص135.
[4] ــ عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص271.
[5] ــ م . ن، ص271.

و الغموض غير التعقيد فهذا الأخير يولّد الإبهام، بينما يولّد الغموض روح التأمل و الإبداع و السعي لكشف عوالم النصوص و سبر أغوارها، و"أمّا التعقيد، فإنّما كان مذموما لأجل أنّ اللفظ لم يرَّتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدَّلالة على الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحِيلة"[1]، و هذا التعقيد الذي لا يكون فيه قصد إليه، أمّا التعقيد الذي قصده المؤلف فإنّه "أحقُّ أصناف التَعقُّدِ بالذّمِ ما يتعبك ثم لا يُجدِي عليك، و يؤرّقك ثم لا يروق لك"[2].

و قد قرن عبد القاهر التعقيد المفيد بالغموض و ذمّ التعقيد الذي يغلق الكلام، كما ذكر أيضا مصطلح التعمية كمرادف للغموض عنده، و يقع الحسن فيهما – التعقيد و التعمية– إذا حضرا في الكلام من غير قصد إلى ذلك، أمّا إذا كان هناك قصد إلى ذلك، فهذا ما ينكر على الكلام، و" أشباه ذلك مما يُنال بعد مُكَابَدة الحاجة إليه، و تَقدُّمِ المطالبة من النفس به، فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد و التعمية و تعمُّدِ ما يَكسِبُ المعنى غموضا، مشرفا له و زائدا في فضله، و هذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إنّ خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك"[3].

كما استعمل عبد القاهر مصطلح الغرابة و قرنها بالمفارقة و التخييل و التركيب في مقابل الوضوح الذي يقترن بالعقل و الصحة، فالغموض الذي عناه عبد القاهر هو الذي "يزيدك الطلب فرحا بالمعنى و أُنسًا به، و سرورًا بالوقوف عليه"[4]. بينما يتحقق الوضوح عندما تتوافر الألفة، و تزول أسباب الغرابة و زوال الإحساس بالغرابة يفقد الفن الأدبي قيمته و يجنح به نحو السطحية و الركاكة و يقترب بذلك من الخطاب العلمي الذي تقارب فيه درجة الانزياح الصفر.

فاللغة تكون "سامية نائية عن العامية و الابتذال حين تستعمل فيها الألفاظ غير المألوفة، كالألفاظ الغريبة و الألفاظ المجازية، و كل ما انحرف عن الطريقة المألوفة في لغة التخاطب"[5] .

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص142 .
[2] ـــ م . ن، ص 142 .
[3] ـــ م . ن ، ص139 ، 140.
[4] ـــ م . ن، ص 142.
[5] ـــ بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، ص 134.

و كشف الغموض من شأنه أن يصل بنا إلى المعاني الثواني و التي لا تتحقق إلاّ بالخوض في ضروب البلاغة من بيان ومعاني و بديع، و" ليس إذا كان الكلام في غاية البيان و على أبلغ ما يكون من الوضوح، أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفًا، فإنّ المعاني الشريفة/اللطيفة، لا بدّ فيها من بناء ثان على أوّل، و ردٍّ تالٍ إلى سابقٍ"[1].

و يعطي عبد القاهر مثالا عن المعاني الثواني بقوله: "أَفَلَسْتَ تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: *كالبَدْرِ أَفْرَط فِي العُلُوِّ*، إلى أن تعرف البيت الأوّل فتتصور حقيقة المراد منه و وجه المجاز في كونه دانِيا شاسِعًا، و تُرَقِّمَ ذلك في قلبك، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حالِ البَدْر، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى، وتَرُدَّ البصر من هذه إلى تلك، و تنظر إليه كيف شرط في العُلُوِّ الإفراط، لِيُشاكل قوله "شاسع" لأنّ الشسوع هو الشديد من البعد، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال:"جدّ قريب "؟فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، و بأنّ المعنى لا يحصل لك إلاّ بعد انبعاثٍ منك في طلبه، و اجتهادٍ في نيله"[2].

و قد مثلت ضروب البلاغة من الاستعارة و الكناية و التمثيل أهمّ مدارج الغموض في النص الإبداعي و التي من شأنها أن تنقل اللفظ إلى غير ما وضع له في اللغة، فالاتساع الذي تحدث عنه عبد القاهر هو الغموض الذي يحدثه المجاز و الاستعارة و التمثيل و الكناية و غيرها من صور الصياغة المختلفة و التصوير الرائع الذي يعكس انزياح النص عن ظواهر الألفاظ و عن الاستعمال الشائع المألوف، و الدخول في دائرة النظم الإيحائي الذي يتطلب دقّة التأمل و التفكير.

و لهذا وجب العلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تُعْزَى المزيّة و الحسن فيه إلى اللفظ، و قسم يُعزَى ذلك فيه إلى النظم. فالقسم الأوّل : " الكناية و الاستعارة والتمثيل الكائن على حدِّ الاستعارة، و كل ما كان فيه، على الجملة، مجاز و اتساع و عدول باللفظ عن الظاهر،

---

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 144.

[2] ــ م . ن، ص144، 145.

فما من ضرب على هذه الضروب إلاّ و هو إذا وقع على الصَّواب و على ما ينبغي، أوجب الفضل والمزيّة"[1].

وقد أدخل عبد القاهر الجرجاني الاستعارة ضمن الغريب الذي تحدث عنه إذ يقول: " و تتأمَّل ما جمعه العلماء في غريب القرآن، فترى الغريب منه إلاّ في القلِيل. إنّما كان غريبا من أجل استعارة هي فيه"[2]. أمّا عن التشبيه " فإنّ المعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يسرع إليه الخاطر، و لا يقع في الوهمِ عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يُشبّه به، بل بعد تثبُّتٍ و تذكُّرٍ و فَلْيٍّ للنفس عن الصور التي تعرفها و تحريك للوَهم في استعراض ذلك و استظهار ما غاب منه"[3].

فالخروج من الوهم الذي يحدثه الوضوح، بقدرتنا على التحكم في اللغة و الاقتراب من جمالية التأليف و الإبداع يعني الدخول في مجال الغموض الذي يعكس استقلالية اللغة و قدرتها على الإيحاء و الإحالة المستمرة، من ناحية و تحرر العقل من ناحية ثانية. وهو ما يسمح للمتلقي بالاندماج مع النص و محاولة تفسيره و تأويله باستنطاق اللغة و منحها ما تحمله من إمكانات دلالية .

فالأمر لا يتوقف عند جهد يبدله القارئ لفهم رسالة النص أو دلالته، إذ أنّ الغموض أو حتى المراوغة في تحقيق الدلالة حينما لا يكونان مقصودين لذاتهما يعنيان تعدد الدلالة أو المعنى و إثراء النص. و هذا ما عناه عبد القاهر في حديثه عن الغموض الناتج عن أساليب البلاغة المختلفة مثل الأسلوب المجازي و التشبيه و الاستعارة والكناية و غيرها من أشكال البيان و المعاني و البديع و التي تحدث أثرا في نفس المتلقي، بما يحمله النص من طاقات فنية و إبداعية.

فالنص نسيج من الإيحاءات و الصور و الرموز التي تشدّ المتلقي فيدخل في صراع معها لإعادة بناء النصوص و إنتاجها في محاولة لتفسير هذا الانزياح اللغوي و الذي يرهق المتلقي في

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص429، 430.
[2] ـــ م . ن ، ص 397.
[3] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 157.

الوقوف على جوهره، أمام هذا التكثيف الدلالي. و "إنّه ليأتيك من الشيء الواحد بأشباه عدّة، و يشتَقُّ من الأصل الواحد أغصانا في كل غصن ثَمَر على حدة"[1]. مما يجعل المتلقي أمام كمّ معرفي و فني كبير يتطلب منه رزانة الفكر و دقته.

ويشير عبد القاهر إلى دور الفكر في كشف مساعي الغموض بقوله : و" إن توقفت في حاجتك أيّها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله، فهل تشكّ في أنّ الشاعر الذي أدّاه إليك، و نشر بزَّه لديك، قد تحمل فيه المشقّة الشديدة، و قطع إليه الشُّقَة البعيدة، وأنّه لم يصل إلى دُرِّهِ حتى غاص، و لم ينل المطلوب حتى كابَد منه الامتناع و الإعتياص "[2].

إنّ قيمة الغموض في النص الإبداعي تعكس ما يحدثه الانزياح في مستوى الصياغة و التركيب و هو المستوى السطحي الذي يظهر للعيان، غير أنّ عبد القاهر الجرجاني أدرك قيمة الاختلاف الذي يحدثه الانزياح، في عمق النفس المبدعة و المتلقية، فالمعاني ترتب في النفس قبل الألفاظ، كذلك النص الإبداعي الذي يحمل سمات مختلفة، فالقارئ يدرك تميّزه بمجرد وقوعه في النفس قبل محاولة اكتشاف ألفاظه و صيغه و ترتيبه، و هذا ما يحفّز المتلقي لمتابعة التغيّرات المختلفة في النصوص بتسليط الضوء على كشف الغموض و رصد أدواته في بناء دلالات جديدة تخرج بها النصوص عن المألوف.

ثالثا: مظاهر الانزياح:

أ-الانزياح الدلالي:

إنّ خلق أساليب جديدة بتطويع ألفاظ اللغة لتتلاءم مع ما يقصده المؤلف من دلالات يعكس قدرة المبدع في الخروج عن معجمية اللغة و الانزياح عنها بتوظيف معايير و منطلقات جديدة، تسهم في بناء نسق لغوي يكون الانزياح الدلالي فيه هو الجوهر و الهدف.

---

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 136.

[2] ـــ م . ن، ص145.

والحديث عن الانزياح والدلالة يدفعنا للإشارة إلى أنّ اللغات في مبدأ النشأة حرصت على أن يكون لكل دال مدلول واحد و لكل مدلول دال واحد، غير أنّ جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل تتراح بموجبه الألفاظ عن معانيها الوضعية تبعا لسياقاتها في الاستعمال، فضلا عمّا تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور لغوي إلاّ انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى، و جملة ما ينتج عن ذلك أنّ أي دال في لغة ما، لابدّ أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر[1].

و تتشكل جمالية العدول بجودة سبك البناء اللغوي الذي يتخلق فيه، و ضمن أفق التوقع، أو عدمه، داخل النصوص، شرط أن يتحقق في النص الأدبي أمن اللبس و سلامة التركيب. فالخطاب الأدبي فاعلية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة و التقليد و تلبّست بروح متمرّدة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصّها و يميّزها[2]. و يعكس الانزياح هذه الفعالية اللغوية بالاستعمال غير العادي للغة بتنشيط حقل الدلالة و الخروج بها إلى فضاءات أوسع تتماشى مع المخاطب و المتلقي معا.

إنّ "النص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة الخاصة، و لكن أيضا بقوته الدلالية، فالنص منتج لواحد يستطيع تأويله"[3]، فلا يمكن للدلالة أن تقف عند حدّ بعينه، فالنص عندما يتخلص من شوائب الذات المبدعة يدخل ضمن حلقة التأويل اللامنتهية، كما أنّ "اتساع حقل الدلالات في اللغة الفنية يجعلها مشحونة بجملة من المعاني ذات الأبعاد الثقافية و الجمالية و الاجتماعية و السياسية، ما إن تتفجر حتى تحيلها إلى حقول معرفية مختلفة"[4].

و يقدم الرافعي بعض المبررات التي تبيّن حاجة المتكلم إلى إعطاء اللغة أبعادا غير تلك التي ألفها الناس بقوله: " إنّه يحتال بها على اختصار الطريق في أداء المعاني إلى النفس، و إلقاء هذه

[1] ــ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص180.
[2] ــ م . ن ، ص 219.
[3] ــ م . ن، ص 221.
[4] ــ م . ن ،ص 222.

المعاني إليها في سُمُوٍّ يَعلو أو يَسمو يترل؛ في فخامة و روعة، إنّ بناء هذه اللغة قائم على تأليف أسوار المعاني، و ترجمتها للنفس ترجمة موسيقية، بالتشبيه و المجاز و الكناية و الاستعارة و غيرها...."[1].

فالذات المتكلمة تخترع لغتها الخاصة بها، على الرغم من أنّ المخزون اللغوي له ارتباطاته الوضعية، لكنّ طبيعة التركيب يعطي عطاء دلاليا متجددا من خلال التكوينات المتنوعة للعلاقات القائمة بين المفردات. كما أنّ الدلالات الناتجة تقوم على جملة علاقات تستمد قوامها من الموقف الاتصالي[2]. و قد حدد عبد القاهر الجرجاني الموقف الاتصالي عندما فرق بين مقصدية النص، و التي يحددها السياق، و مقصدية المبدع و التي تحددها بعض الإشارات كالنبر و التنغيم.

كما أدرك عبد القاهر الجرجاني الدور الأساس للمعنى في مقابل اللفظ ، و أكّد أنّه "لا يكون لإحدى العبارتين مزيّة على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها"[3] . و يعلن في موضع آخر: "و من الصفات التي تجدهم يَجُرُّونها إلى اللفظ، ثم لا تعترضك شبهة و لا يكون منك توقف في أنّها ليست له، و لكن لمعناه"[4]. هذا و قد أرجع عبد القاهر الكلام البلاغي المتمكّن إلى دلالات الألفاظ لا الألفاظ نفسها، فقد "علمت أنّ الفصاحة و البلاغة و سائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني، وإلى ما يُدَلُّ عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها"[5].

ليصبح بذلك الاتساع و المجاز مجال التعمق الدلالي و الانفتاح اللغوي و الإبداعي، الذي يعكس انزياح اللغة و انتهاك النظام القاعدي بأساليب خاصة تسهم في إنتاج دلالة جديدة، فيحصل العبور باللغة من حيّز الوضع الأوّل إلي حيّز الوضع الثاني استنادا على الاستعارة و المجاز و التجوّز و الاتساع .

---

[1] ــ عبد الحفيظ مراح : ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، رسالة ماجستير،إشراف، أ، د، حسين أبو النجا، كلية اللغة العربية وآدابها، الجزائر 2005 ــ 2006 ، ص221.

[2] ــ محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995م، ص204.

[3] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 258.

[4] ــ م. ن، ص 267.

[5] ــ م. ن ، ص 259.

فالتغيير الدلالي في التعبير الأدبي يعدّ تجديدا في اللغة و يتم ذلك بخلق لغة أدبية تتلاءم مع التطور الدلالي الحاصل الذي يحدثه التعبير اللغوي و الذي يشعر بالغرابة الممتعة، نعم إنّها غرابة الجميل و الجديد و العدول عن المألوف الذي يسمح بخلق تعدد دلالي إبداعي.

1ــ المجاز:

إنّ من عناصر الجمال الأدبي الذي يزيد الجمال جمالا و الحسن حسنا و بهاء، التنويع و التنقل بين الصور و الأشكال الجمالية في الكلام و هذا ما يسمح للمتكلم بإيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة مع وضوح الدلالة وتناسبها مع مقتضى الحال، و يتأتى هذا بطرق عديدة منها الاعتماد على الصور المجازية.

و قد عرّف عبد القاهر المجاز بقوله: " كل كلمة أُريدَ بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني و الأوّل، فهي مجاز، و إن شئت قلت: كلّ كلمة جُزْتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم تُوضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه، و بين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز"[1].

كما فرّق عبد القاهر الجرجاني بين المجاز و الحقيقة، فالحقيقة هي "كلُّ كلمة أُريدَ بها ما وقعت له في وضع واضع، و إن شئت قلت في مواضعة وقوعا لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة"[2]. إنّ الحقيقة تقابل المجاز و إذا كانت الحقيقة تدلّ على ارتباط المعاني بألفاظها الأصلية التي وضعت لها فإنّ المجاز عدول بالألفاظ عن معانيها الحقيقية إلى معان جديدة و مبتكرة تعكس انزياح اللغة.

و"يكاد يجمع البلاغيون على أنّ في المجاز من توكيد المعاني في نفس المتلقي و التأثير فيها و أسرها و إدهاشها ما ليس للحقيقة"[3]. و ذلك بفعل ما يتيحه المجاز من خصوصية تعبيرية، و تميّز فني باعتباره أداة كبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنّه تشبيهات و أخيّلة و صورة مستعارة

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 351 ،352.
[2] ــ م . ن ، ص 350.
[3] ــ أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 118.

و إشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بأشكال محسوسة، و هذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل.

فالانزياح الذي يحدثه المجاز هو ما يسهم في خلق الكلام الشعري المبتدع. الذي يعدل به عن الحقيقة التي فقدت تأثيرها و جمالها نتيجة للاستعمال المألوف و الشائع، "فلا مشاحة في الإقرار بأنّ ثمّة حقيقة ينبغي أن تكون على قدر ما من الثبات، و مجاز يعدل به عن الحقيقة، و يمتاز بالضرورة بنوع من التوتر و الحركية"[1]. التي تفتح أبواب التعدد الدلالي و النغم الموسيقي الأدبي الذي يجمع بين المعنى المجازي و المعنى الحقيقي.

كما أنّ النقل الذي يحدثه المجاز يجب أن يكون لعلاقة ما بين اللفظ و بين ما نُقِل إليه، و أُطلِق على هذه العلاقة اسم الملاحظة، "و معنى الملاحظة: هو أنّها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن، إلاّ أنّ هذا الاستناد يَقوَى و يَضعُف"[2]. و هذه العلاقة تقوم على المناسبة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي.

و يشرح عبد القاهر الجرجاني المجاز في كلمة "السوط" بقوله: "و ينظر إلى هذا المكان قولهم:*ضربته سوطا*، لأنّهم عبّروا عن الضربة التي هي واقعة بالسوط باسمه، و جعلوا أثر السَّوطِ سوطا. و تعلم على ذلك أن تفسيرهم له بقولهم: إنّ المعنى: *ضربته ضربة بسوط *، بيان لما كان عليه الكلام في أصلِه، و أنّ ذلك قد نُسيَ و نُسِخَ، و جعل كأن لم يكن، فاعرفه"[3].

فالكلمة تعدّ مجازا إذا استعملت في غير المعنى الموضوعة له في اللغة سواء أكان استعمالها في المعنى المجازي أقلّ من استعمالها في المعنى الحقيقي أم مساويا له أم أشهر، فإنّ المجاز قد يشتهر و يسمى بالحقيقة العرفية، و هذا ما يعكس قدرة العدول المجازي على تغيير دلالات اللغة و اكتسابها دلالات جديدة قد تختلف تماما عن معناها في الوضع الأوّل.

---

[1] ـــ أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ،ص180
[2] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 352.
[3] ـــ م. ن ، ص 356.

ويختلف المجاز باختلاف أنواعه، فهناك مجاز عقلي و آخر لغوي و ينقسم المجاز اللغوي بدوره إلى مجاز مرسل و إلى استعارة، " فالمجاز إذا كانت علاقته المشابهة سمِي استعارة، و إن كانت علاقته غير المشابهة سمي مجازا مرسلا، و قد يختلط مجاز اللزوم بالكناية"[1]. و قد جعل عبد القاهر الاستعارة و التمثيل و الكناية من ضروب المجاز و قرنها بالنظم أو النحو، و" ذلك لأنّ هذه المعاني، التي هي الاستعارة و الكناية و التمثيل و سائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم، و عنه يحدث و به يكون، لأنّه لا يُتَصَوّر أن يدخل شيء منها في الكلم و هي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو"[2].

فالمعنى المجازي يتضح من خلال السياق الذي تتآلف فيه هذه الصور البلاغية و هو ما يحدد النظم الذي ليس هو إلاّ النحو في أحكامه، فلا يُتَصوَّر أن يكون هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد أُلِّف مع غيره. أفلا ترى أنّه إن قدِّرَ في "اشتعل" من قوله تعالى: "وَ اشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا"(سورة مريم آية: 03)، أن لا يكون الرأس، فاعلا له، و يكون شيبا منصوبا عنه على التمييز، لم يتصور أن يكون مستعارا؟ وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة.

إنّ هذا التآلف الذي ينتج المعنى المجازي كذلك مرتبط بمعاني نفسية أو بغرض و بفكر منتجها، و هذا الارتباط قد يختلف من مبدع لآخر لذلك تختلف الصور المجازية في إعطاء معان و دلالات جديدة باختلاف الصورة البلاغية من جهة و باختلاف غرض صاحبها من جهة أخرى.

و مهما كانت الصور البلاغية جميلة في ذاتها فإنّها تغدو كجسد بلا روح إذا كانت خالية من غرض فكري بياني تهدف إليه، فالتعبير الجميل تصوير صادق لما يجري في التخيّل[3]، مما يفتح التصوير المجازي على نوافذ التأويل و التفسير و محاولة الغوص في ثنايا الانزياح الدلالي المبتكر.

و لا ينفكّ عبد القاهر يبدئ و يعيد عن المجاز، لتعلم أنّ طريق المجاز و الاتساع، إذا ذكرت الكلمة و أنت لا تريد معناها، و لكن تريد معنى هو ردف له أو شبيه، فتجوزت في ذات الكلمة

[1] ـــ محمد الطاهر ابن عاشور: موجز البلاغة، المطبعة التونسية، تونس، ط1،(د.ط)، ص36.
[2] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 393.
[3] ـــ عبد الرحمن حسن حبنك الميداني: البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، .ص 86،85.

و في اللفظ نفسه. فالمجاز يعدّ إحدى جماليات الانزياح لما يحققه من تنويعات لغوية تكون علامة للجمال الفني في يدّ الناثر و الشاعر معا .

فالمجاز العقلي "على حدّته كتر من كنوز البلاغة، و مادة الشاعر المُفلق و الكاتب البليغ في الإبداع و الإحسان، و الاتساع في طرقِ البيان، و أن يجيء بالكلام مطبوعا مصنوعا، و أن يضعه بعيد المرام، قريبا من الأفهام. و لا يَغُرّنّك من أمره أنّك ترى الرجل يقول:(أتى بي الشوق إلى لِقائك، و سار بي الحنين إلى رؤيتك، و أقدَمَني بلدك حقّ لي على إنسان)، و أشباه ذلك مما تجده لسعته و شهرته يجري مجرى الحقيقة التي لا يُشكِل أمرها فليس هو كذلك أبدا، بل يدِقّ و يَلطُف حتى يمتنع مثله إلاّ على الشاعر المفلق، و الكاتب البليغ، و حتى يأتيك بالبِدعة لم تعرفها، و النادرة تَأنَق لها"[1].

وقد أكّد ابن قتيبة رأيه حول المجاز و ما يحدثه من أثر فني رائع، بقوله: "إنّ للعرب المجازات في الكلام، و معناها: طرق القول و مآخذه ففيها الاستعارة، و التمثيل، و القلب، و التقديم و التأخير، و الحذف و التكرار، و الإخفاء و الإظهار، و التعريض و الإفصاح، و الكناية و الإيضاح، و مخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، و الجميع خطاب الواحد، و الواحد و الجميع خطاب الاثنين، و القصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، و بلفظ العموم لمعنى الخصوص"[2].

فالتغيير الذي يحدثه المجاز ينتج انزياح تعبيري يأتي على صور مختلفة، بل إنّ المجاز يتساوى مع الانزياح في كونهما يلتقيان حول مفهوم واحد يدور حول تكسير العرف اللغوي و الخروج عن المألوف من العلاقات الإسنادية المتداولة التي درج الناس عليها، إلى مستوى أرحب يرتقي بالنص من خلال إضفاء سمات جمالية عليه.

فعلاقات المجاز هي كل ملابسة أو علاقة تصحح التجوّز في مفاهيم البلغاء و الأدباء، و ذوق البليغ هو الذي يحسن تصيّد العلاقة لما تصوغ من كلام يتجوّز فيه عن ذكر الحقيقة إلى

---

1 ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تح، محمود شاكر ، ص 295.

2 ــ إبن قتيبة، أبو محمد عبد الله: تأويل مشكل القرآن، تح، أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط3 ،1981م، ص 20.

ملابس من ملابساتها[1]. وذلك لحشد النص بطاقات تعبيرية تخرجه عن معناه البسيط اللفظي في حالات كثيرة، و قد تبقيه مجاورا للواقع، إلاّ أنّ النص يحمل دائما سمات مخصوصة تعكس قوة المجاز وحضوره. والمجاز المرسل على وجه الخصوص يتميّز بخاصية انزلاق الإشارة بالتجاور السياقي، وتتابع هذه الانزلاقات و وقوعها في نفس الاتجاه لابدّ أن يحدث حركة تؤدي بدورها إلى وشم النص من خلال الكتابة المجازية بسمة خاصة مميزة[2].

وتتضح فاعلية التشكيل المجازي من خلال تعدد دلالاته التي تحيل على دقّة وتنوع العلاقات الداخلية في النص، بمعنى أنّ قيمة المجاز لا تتحدد بأشكاله الخارجة عن السياق النصي المدروس إنّما يتحقق المجاز بكونه فاعلية داخلية، تسهم في رصد حيويّة النصوص وتحولاتها. فالمجاز في الشعر أداة كما هو أداة في النثر، و بقدر ما كانت دلالات المجاز غامضة وملتوية بقدر ما يكون المجاز علامة شعرية فارقة تتجاوز النمط التعبيري المألوف.

2- الاستعارة:

الاستعارة ضرب من المجاز علاقته المشابهة بين المعنى المجازي و المعنى الحقيقي، كما تعدّ إحدى تجلّيات الصورة الفنية التي يستطيع المؤلف من خلالها أن يحقق ملامح التضاد و التناسب في النص مستثيرا عالما خياليا جديدا، وقد "وصفت الاستعارة بأنّها قادرة على إعادة تجميع الأجزاء وفق إدراك جديد بحيث تؤدي إلى خلق معان جديدة من خلال صلات جديدة، كما عدّت مظهرا راقيا من مظاهر الفعالية الخلاقة بين اللغة و الفكر، وهي الوسيلة الفضلى لخلق الصورة"[3].

و قد أولى عبد القاهر اهتماما كبيرا بالاستعارة و علاقتها بالتمثيل و التشبيه و المجاز. و اعتبر الاستعارة إحدى البنى البلاغية، و وسيلة بلوغ الشرف الفني، فهي بطبيعة تكوينها تحتاج إلى قدرات في المبدع توازي مواصفات المتلقي، بينهما يجري الأسلوب مشحونا بهذه الطاقة

---

[1] ـــ عبد الرحمن حسن حبنك الميداني: البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ص 201 ،202.

[2] ـــ صلاح فضل :علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص300.

[3] ـــ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص175.

العدولية الهائلة[1]. التي تنتج من جراء تفاعل مجموعة من العناصر تعطي وجها بلاغيا و فنيا يكون الانزياح جوهره الأساس.

و تجري الاستعارة على سبيل النقل و الاتساع لتعلم "أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنّه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل و ينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[2].

و يورد الخطيب القزويني تعريفا آخر للاستعارة في قوله، و هي "ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له. و قد تقيّد بالتحقيقية لتحقق معناها حسّا أو عقلا، أي التي تتناول أمرا معلوما يمكن أن ينصّ عليه و يشار إليه إشارة حسية أو عقلية، فيقال إنّ اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعل اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه"[3]. فالمبالغة في التشبيه تكون لأجل التمييز بين المجاز و الاستعارة.

أمّا السكاكي فقد عرّف الاستعارة بأنّها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإنابة، و عند الأكثر جعل الشيء كالشيء لأجل المبالغة في التشبيه.

و يبدو أنّ هذه التعاريف تقترب من تصور عبد القاهر للاستعارة في كونها علاقة مشابهة تجمع بين طرفين دخلا حيّز الاستبدال، إلاّ أنّ عبد القاهر قد تفرد برؤية خاصة حول الصورة الاستعارية و الوظيفة المنوطة بها، ففيها يكتسب المعنى الواحد لفظين، اللفظ الأوّل هو الأصل فيه أمّا اللفظ الثاني فهو المكتسب أو الدخيل، و لا يَلبثُ اللفظ الأصل مدّة من الزمن حتى يغيب و يتوارى فاسحا المجال للفظ الدخيل، و هذه الصورة حية يمكن أن نفسر بها. ظاهرة تغيّر دلالات بعض الألفاظ تغيّرا قد يحدث في ظرف زمني قصير.

[1] ـــ محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995م، ص46.

[2] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 30.

[3] ـــ القزويني، جلال الدين الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة،ت،علي بوملحم، منشورات، دار مكتبة الهلال بيروت، ط2، 1991 م ، ص241.

إنّ هذا التغيّر الدلالي من شأنه أن يفتح أبواب التأمّل والتأويل لدى المتلقي و يثير فيه حالة توتر إزاء المعنى المستعار و المعنى الحقيقي، فالاستعارة هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي و يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة و الطرافة، و تكمن علّة الدهشة و الطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع[1].

و ذهب عبد القاهر إلى جعل الاستعارة من قبيل المجاز العقلي على حين عدّها الكثرة من البلاغيين من قبيل المجاز اللغوي على اعتبار أنّ فيها معنيين الأوّل حقيقي و الثاني مجازي. وبذلك تقوم الاستعارة على الادّعاء و ليس النقل، (فقد تبيّن من غير وجه أنّ الاستعارة إنّما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء . و إذا ثبت أنّها ادعاء معنى الاسم للشيء، علمت أنّ الذي قالوه من "أنّها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اللغة، و نقل لها عما وضعت له " كلام قد تسامحوا فيه، لأنّه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مُزُالا عما وضع له. بل مُقَرّا عليه)[2]. ففي الاستعارة لا يتصوّر تقدير النقل فيه البتّة مثل قول لبيد:

و غَدَاةَ ريحٍ قَدْ كَشَفَـتُ و قُرةٍ   إذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشِمَالِ زِمَامُهَا

فلا "خلاف في أنّ اليد استعارة، ثم إنّك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ اليد قد نقل عن شيء إلى شيء. و ذلك أنّه ليس المعنى على أنّه شبّه شيئا باليد، فيمكنك أن تزعم أنّه نقل لفظ اليد إليه، و إنّما المعنى على أنّه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها *الغداة* على طبيعتها شبَّه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يُقلّبه و يصرِّفه كيف يريد"[3] .

فقد أنكر عبد القاهر أن تكون الاستعارة مجرد نقل لأنّ النقل يوحي بإزالة الاسم عن مسماه الأصلي نهائيا. "و اعلم أنّك ترى الناس و كأنّهم يرون أنّك إذا قلت *رأيت أسدا*، و أنت تريد التشبيه كنت نقلت لفظ أسد عما وضع له في اللغة و استعملته في معنى غير معناه،

[1] ــ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي،رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص176.
[2] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 437.
[3] ــ م . ن ، ص 135 ،136.

حتى كأن ليس الاستعارة إلا أن تعمد إلى اسم الشيء فتجعله اسما لشبيه"[1]. والمبالغة في المعنى في الصورة الاستعارية من شأنه أن يخلق تركيب دلالي متعدد يسمح مبدأ الإدِّعاء فيه باختلاف الدلالة حسب السياق و التركيب الذي ترد فيه الاستعارة.

و جملة الأمر أنّ الاستعارة تخلق تعارضا لغويا أو تفاعلا بين محتويين دلاليين، أحدهما هو اللفظة "الاستعارية"، و الثاني هو" السياق" المستعمل استعمالا حقيقيا، و المحيط بتلك اللفظة الاستعارية[2]. كما أنّ الخروج عن النظام اللغوي و تقاليده المجازية الثابتة هو خروج عن قواعد العقل نفسه، و قد تفعّل الاستعارات الجميلة والمبتدعة حركة العقل و نشاطه، فما الاستعارة إلاّ "انحراف في استخدام الكلمات، و هي تخدع و تغيّر و تربك، و من ثم فإنّ ادِّعاء المعنى و الحقيقة للاستعارة إن كان هناك شيء من ذلك ــ هو فقط المعاني الحرفية لإعادة صياغة اللغة"[3].

و إذا كانت الاستعارة تقوم على الادِّعاء، و تلغي فكرة التداخل أو الخلط بين العوالم، لأنّها محض ادعاء بين هذا و ذاك يظل مستقلا و متمايزا، إلاّ أنّ الادعاء لا يخرج اللفظ عن كونه مستعملا في غير ما وضع له. و العلاقة بين طرفي الادعاء هي جوهر ما في الاستعارة من انزياح، فالتفاعل المبني على المعنى الأساسي ينتج انسجاما دلاليا جديدا قد يبتعد أو يقترب من المعنى الأساس، و "إنّ كل طرف من طرفي الاستعارة يفتقد شيئا من معناه الأصلي، و يكسب معنا جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي"[4].

و قد فرّق عبد القاهر بين الاستعارة و التشبيه و التمثيل بقوله، "أمّا الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، و التشبيه قياس، و القياس يجري فيما تعيه القلوب و تدركه

---

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 432.

[2] ــ محمد الولي:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1997م، ص28.

[3] ــ يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1 ،2007م، ص190.

[4] ــ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط3، 1992م ، ص237،236.

العقول"[1]. فالاستعارة فرع من التشبيه أو تشبيه حذف أحد طرفيه، و بهذا انقسمت الاستعارة إلى تصريحيه ومكنية بناء على حضور الطرف الأوّل أو الثاني من التشبيه في تركيبها اللغوي، و التشبيه كالأصل في الاستعارة و هي شبيه بالفرع له. فالاستعارة قائمة على مدى حضور و غياب طرفي التشبيه في التركيب اللغوي، وفهم العلاقة بينهما يتطلب تعمقا كبيرا و قدرة إبداعية.

إنّ التشكيل الاستعاري يعدّ من أرقي الأنواع التعبيرية التي تستند إلى الخيال في بناء تركيبها اللغوي. و تعتبر الاستعارة الأقدر على استثارة الخيال بما تقوم به، و ليس لأنّها توجد معنى جديدا فقط، وإنّما تخلق شيئا جديدا هو ناتج تفاعل شيئين يشكلان طرفي الصورة في التركيب اللغوي لها[2].

و قد قسّم عبد القاهر الاستعارة إلى قسمين: مفيدة و غير مفيدة، و لكنّه لم يغص في الاستعارة غير المفيدة، لأنّها تقوم على التوسع في أوضاع اللغة ، "كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة، نحو وضع *الشّفة* للإنسان و *المشفر* للبعير و*الجَحْفَلَة* للفرس"[3]. على نحو قول الشاعر

فَبِتْنَا جُلُوسًا لَدَى مُهرِنَا　　　نَنْزَعُ مِنْ شَفَتَيْهِ الصَّفَارَا

"فاستعمل الشّفة في الفرس و هي موضوعة للإنسان للإنسان. فهذا و نحوه لا يفيدك شيئا، لو لزمت الأصلي لم يحصل لك فلا فرق من جهة المعنى بين قوله *من شفتيه* و قوله *من جحفلتيه* لو قاله"[4].

و أمّا القسم الثاني فهو الأهم، و فيه تبرز قيمة المجاز و قدرته على خلق صور فنية جديدة، و يذكر عبد القاهر هذا القسم من الاستعارة بقوله: "و أمّا المفيد فقد بان لك باستعارته فائدة و معنى من المعاني، و غرض من الأغراض، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك"[5].

---

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص20.

[2] ــ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي،رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص 180.

[3] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص30

[4] ــ م . ن ، ص32.

[5] ــ م . ن ، ص 32 ، 33.

و قد تعمق عبد القاهر في دراسته لهذا القسم من الاستعارة بالشرح و التفسير لتعلم " أنّ الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأوّل و هي أَمَدّ ميدانا، و أشدّ افتتانا، و أكثر جريَانا، و أعجَب حسنا و إحسانا، و أوسع سَعَة و أبعدُ غَورا وأذهَبُ نجدا في الصِّناعة و غورا، من أن تُجمَع شُعبها و شُعُوبُها، و تحصر فُنونها وضروبها، نعم و أسحر سِحرا، و أملأ بكل ما يَملأ صَدرا، و يُمتّع عقلا، و يُؤنِس نفسا، و يُوفِر أنسا"[1]. ومن أبرز خصائصها " أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرجَ من الصَّدفةِ الواحدة عدّة من الدُّرر، و تَجنيَ من الغصن الواحد أنواعا من الثَّمَر"[2].

و تأتي الاستعارة المفيدة على وجهين، فإمّا أن تكون اسما أو فعلا فإذا كانت اسما، فإنّه يقع مستعارا على قسمين، أحدهما أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت و معلوم فتجريه عليه مثل قولك "رأيت أسداً" و أنت تعني رجلا شجاعا، "فالاسم في هذا كله كما تراه متناول شيئا معلوما يمكن أن يَنُصَّ عليه فيقال: إنّه عني بالاسم و كنى به عنه و نقل عن مسماه الأصلي فجعل اسما له على سبيل الإعارة و المبالغة في التشبيه"[3].

" و الثاني: أن يؤخذ الاسم على حقيقته، و يوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال: هذا هو المراد بالاسم و الذي استعير له، و جعل خليفة لاسمه الأصلي"[4]. و مثاله قول لبيد الذي ذكر سابقا، و ذلك أن جعل للشمال يدا، و معلوم أنّه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجرى اليد عليه. "بل ليس أكثر من أن تُخيّل إلى نفسك أن *الشمال* في تصريف الغَدَاة على حكم طبيعتها ، كالمدبِّر المصرِّف لما زمامه بيده، و مقادَتُه في كَفِّه، و ذلك كلّه لا يتعدى التخيّل والوهم، و التقدير في النفس"[5].

---

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 42.
[2] ــ م . ن ، ص43
[3] ــ م . ن ، ص 44.
[4] ــ م . ن، ص 44، 45.
[5] ــ م . ن، ص 46.

و قد يرجع هذا الوهم و التخيّل إلى قدرة المتلقي التخيلية في فهم الصورة و إعطائها أبعادا دلالية تتزاح بموجبها عما تحمله الألفاظ من معاني. فيعتمد المبدع عند استخدام الاستعارة أو إنشائها إلى صور مختلفة من المعاني العارية حتى تتناسب مع مستوى المتلقي، و تتواصل معه في إنفاذ و سحر و متعة و فائدة، و حتى يستطيع أن يتبناها، أو يعترف بقيمتها[1] . و قوة هذه الاستعارة تكمن في قدرتها على التفريق بين الأشياء أو الجمع بين الأضداد.

أمّا إذا وقعت الاستعارة في الفعل، رجع بنا التحقيق إلى أنّ وصف الفعل بأنّه مستعار، حكم يرجع إلى مصدره الذي اشتق منه، فإذا قلنا في قولهم (و نطقت الحال) ، أنّ (نطق) مستعار، فالحكم بمعنى أنّ النطق مستعار، و إذا كانت الاستعارة تنصرف إلى المصدر فإنّ الكلام فيه على ما مضى[2]، فالفعل يكون استعارة إمّا من جهة الفاعل أو من جهة المفعول .

كما أشار عبد القاهر إلى تقسيم آخر للاستعارة ينتقل فيه بحسب القيمة من الأعلى إلى الأدنى، فالنوع الأوّل :هو النقل من نوع إلى نوع ضمن الجنس نفسه، كاستعارة الطيران لغير ذي الأجنحة، و النوع الثاني من الاستعارة فهو ما يكون طرفاه من جنسين مختلفين، و لكن بينهما شبها، "و ذلك أن يكون الشبه مأخوذا من صفة هي موجودة في كل واحد من المستعار له و المستعار منه على الحقيقة، و بذلك قوله:(رأيت شمسا)، تريد إنسانا يتهلهل وجهه كالشمس"[3].

أمّا النوع الثالث فهو الصميم الخالص من الاستعارة. و(حدّه أن يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية، و ذلك كاستعارة النور للبيان و الحجة الكاشفة عن الحق، المزيلة للشّك النافية للرّيب، كما جاء في التزيل من نحو قوله عز وجل: "واتَّبَعُوا النُورَ الّذِي أُنْزِلَ مَعَهُ" (سورة الأعراف آية:157)، و كاستعارة الصراط للذين في قوله تعالى: "أهدنا الصّراط المستقيم (فاتحة الكتاب آية:05)[4] .

---

[1] ــ محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية و نظرية السياق، دار وائل للنشر، دمشق، ط1، 2003م، ص110.

[2] ــ عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 53،52.

[3] ــ م . ن ، ص 62.

[4] ــ م . ن ، ص 65.

و تتضح صعوبة إيجاد و فهم العلاقة بين طرفي الاستعارة في هذه الأقسام الثلاثة ، "فإنّك لا تشكّ في أنّه ليس بين النور و الحجّة ما بين طيران الطائر و جريّ الفرس من الاشتراك في عموم الجنس، لأنّ النور صفة من صفات الأجسام المحسوسة، و الحجّة كلام، و كّذا ليس بينهما ما بين الرجل و الأسد من الاشتراك في طبيعة معلومة تكون في الحيوان كالشجاعة، فليس التشبيه الحاصل من النور في البيان والحجة و نحوهما، إلاّ أنّ القلب إذا وردت عليه الحجّة صار في حالة شبيهة بحال البصر إذا صادف النور، و وجهت طلائعه نحوه"[1] .

فاتساع درجة الانزياح الحاصل بين طرفي الاستعارة توقع المتلقي في حيرة و اندهاش تجاه المعنى الاستعارى المتراح عن المألوف، و هذا ما يستدعي توفر متلقي مثالي و خبير ليكشف القناع عن الانزياح الحاصل على مستوى الصورة الاستعارية .

إنّ الاستعارة الجيّدة ذات المستويات الرفيعة تستلزم حضور المتلقي المثالي، الذي حرص البلاغيون عليه بمقاييس الفصاحة و البلاغة التي اشترطوها في إنشاء الكلام الجيّد عامة و فنون التعبير الاستعاري خاصة القائم على التواصل مع المتلقي.

وقد يلعب الغموض دورا هاما في توليد المعنى الاستعاري، لأنّ خلق الغموض يعني خلق الانزياح، في الصورة الاستعارية. فالغموض ناتج عن استعمال المبدع لعلاقات جديدة بين الأشياء لم يعهدها من قبل، أو قدرته على ابتكار معان جديدة خاصة له وحده، تميّزه و تحدد أسلوبه. فالنشاط الاستعاري كاشف "على الدوام لعلاقات جديدة بين الأشياء و يدأب الشاعر على الكشف و التعبير من تصور الشعراء قبله لهذه العلاقات"[2].

و قد يحدث مثل هذا الغموض في لغة العامي المبتذل. أفلا ترى أنّك تجد في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا: "رأيت أسداً"، و "وردّت بحراً"، و "لقيت بدراً"، و الخاص النادر الذي لا تجده إلاّ في كلام الفحول، و لا يقوى عليه إلاّ أفراد الرجال، كقوله: و سَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمُطِيِّ الأَبَاطِحُ[3].

---

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر،ص 65.

[2] ــ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2 ،1981م، ص147.

[3] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 74.

أي أنّها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة، و كانت سرعة في لين و سلاسة، كأنها كانت سيولا وقعت في تلك الأَبَاطِحُ فجُرّت بها. كما أنّه "لم يغرب لأن جعل المطيِّ في سرعة سيرها و سهولته كالماء يجري في الأبطح، و لكن الدقة و اللطف في خصوصية أفادها، بأن جعل سال فعلا للأباطح، ثم عدا بالباء، فقال بِأَعْنَاقِ المُطِيِّ ، و لم يقل بالمُطِيِّ"[1]. فقوة الاستعارة و فاعليتها تتجلى في قدرة المبدع على خلق نوع من الغموض الفني الذي يرهق القارئ و يشوقه في آن واحد، و ذلك بالإخفاء و التباعد بين طرفي الصورة.

فكلّما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنّك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى الشيء تعافه النفس و يلفظه السمع[2]. و مثله قول الشاعر: و عضّت على العناب بالبرد. فلو قلت و عَضَّت عَلَى أَطْرَافِ أَصَابِعِ كالعُنَابِ بِثَغْر كالبُرْدِ، كأنّ شيئا يتكلم بمثله، و إن كان مردولا. و هذا موضع لا يتبين سرّه إلاّ من كان ملهب الطبع حاد القريحة[3]. عارف بمواطن الجمال و صيغها.

و تتجَلّى قيمة الصورة الاستعارية في قدرتها على الإيحاء و الإيماء. و اعتمادها على التلميح بدل التصريح، و يعني الإيحاء تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلّي[4]، فلا يمكن الحديث عن الاستعارة دون ربطها بسياقها الخاص .

كما أنّ معالجة البعد العدولي في التشكيل الاستعاري تنهض به الاستعارة باعتبارها صورة ناضجة، تبرز كنقطة إضاءة في ذاتها ثم في السياق الذي يتضمنها مع غرابتها عنه[5]. هذه الغرابة التي تحدث فارقا دلاليا يوسع رقعة الضلال التي تسبح فيها المعاني. وإنّك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدّة مواضع، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها في الباقي[6].

---

[1] ــ ع عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 76،75.
[2] ــ م . ن ،ص 450.
[3] ــ م . ن ،ص 451.
[4] ــ يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007 م، ص206.
[5] ــ عبد الحفيظ مراح :ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية ،ص83.
[6] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 78.

وأنّ قدرة الاستعارة على خلق التوتر الدلالي و الدفق الجمالي المتراح عن المألوف راجع إلى ما فيها من إشارات تخلق عالما مجازيا خياليا إيحائيا يعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، فسبيل الاستعارة " سبيل الكلام المحذوف، في أنّك إذا رجعت إلى أصله، وجدت قائله و هو يثبت أمرا عقليا صحيحا، و يدّعي دعوى لها سنح في العقل"[1]. فالبعد و الإخفاء و الغرابة في الصورة الاستعارية عناصر تحدث استثارة خيالية واضحة يتحدد من خلالها المعنى المتراح.

فالاستعارة امتزاج بين الشعور و اللاشعور هذا الأخير الذي يعدّ مثوى الانفعالات الإنشائية، و عليه فإنّ الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من الانفعالات، وبما تمتلك من القدرة على استيعاب العمل الفني[2]. و بهذا تقوم الاستعارة على علاقة المشابهة و التخييل و التفاعل بين المشبه و المشبه به و بين المتكلم و السامع، لغرض التجديد اللغوي والدلالي على مستوى رفيع من الاستعمال اللغوي و الفني .

4 ــ التشبيه:

التشبيه هو التمثيل والمماثلة، و يقال: شبهت هذا بهذا تشبيها، أي مثلته به، و يعرّفه الرماني بقوله: "العقد على أنّ أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حسّ أو عقل"[3]. و قد أولى النقاد و البلاغيين العرب التشبيه عناية فائقة، و وقف السكاكي عند موضوعات التشبيه و حاول تأصيل قواعد التشبيه دون الالتفات إلى قيمتة أو أثره.

كما أنّ اهتمام البلاغيين و النقاد القدامى بالتشبيه كان مشروطا بأن ينطلق فيه الشاعر أو المبدع من مشبه مجرد أو خيالي لا يدرك بالحواس إلى مشبه محسوس ومعروف، فالتشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات و الأحوال"[4]. و القول بعلاقة المقارنة ينفي فكرة التداخل و التفاعل بين طرفي الصورة ، و يقتضي

---

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 275.

[2] ــ يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية،علم المعاني ،علم البيان،عالم البديع، ص206.

[3] ــ الرماني: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل، تح، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2 ،1960 م ،ص74.

[4] ــ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص172.

يقتضي تمايز و حضور طرفي الصورة، وهذا التمايز يفضي إلى أنّ احدهما لا يمكن أن يحلّ محلّ الآخر نتيجة عملية الاستبدال أو التداخل و الاندماج بين طرفي الصورة.

" بمعنى أنّه لا يحدث ـــ داخل التشبيه تجاوز مفرط في دلالة، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الطرف الآخر، و لو على سبيل الإيهام، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة، هي محصلة لهذا التفاعل"[1].

أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد نظر إلى التشبيه من زوايا متعددة، مركّزا دراسته على الدلالات الكامنة في الأشياء و التي يمكن استغلالها ضمن تراكيب التشبيه المختلفة بحيث تعطي عددا لا حصر له من الدلالات. و ذلك استنادا إلى عدم تناسي الحدود الفاصلة بين طرفي الصورة التشبيهية. وكذا علاقة التشبيه بالتمثيل، و الفرق بين التشبيه و الاستعارة. ومن فضائل التشبيه أن يأتيك من الشيء الواحد بأشباه عدّة نحو أن يعطيك من الزّند بإيرائه شبه الجواد و الذكي و النَّجِحِ في الأمور و بإصْلاَدِه شبه البخيل و البليد و الخيبة في السعي[2].

و إذا كان النقاد و البلاغيون العرب قد حددوا جمالية التشبيه من خلال ما ينتجه من وضوح في المعنى و قرابة التشبيه، فإنّ عبد القاهر قد تخطّى هذه القاعدة، و بنى رؤيته الخاصة على التباعد في التشبيه، ويقول في ذلك: "إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدّه كانت إلى النفوس أعجب و كانت النفوس لها أطرب"[3]، و يحدث هذا التباعد عند تصوير التشبيه بين مختلفين في الجنس.

و تعدّ القدرة على خلق ائتلاف بين المختلفات أبدع ما في التشبيه من روعة، و" إنّما الصنعة والحذق، و النظر الذي يلطف و يدّق في أن تجمع أعناق المتنافرات و المتباينات في ربقة، و تعقد بين الأجنبيات معاقد نسب و شبكة"[4].

1 ـــ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب م ، ص172.

2 ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تح، محمود شاكر ، ص136.

3 ـــ م . ن ، ص 130.

4 ـــ م . ن ، ص 148.

فجمالية التشبيه تقتضي التأليف بين المتباعدات من خلال إقامة علاقات بين الأشياء لم تكن موجودة من قبل، و هو السبب الجمالي لمتعة النص الذي يقف همزة وصل بين أطراف العالم، ليعيد ترتيب العلاقات داخله، ويؤسس فينا لذّة جمالية من نوع جديد و مختلف[1].

والتشبيه المثير هو أن "تصيب بين المختلفين في الجنس و في ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، و تجد للملائمة و التأليف السوي بينهما مذهبا و إليهما سبيلا"[2]. و تتحدد في هذا النوع من التشبيه قدرة المبدع على الربط بين طرفي التشبيه، فهناك "مشابهات خفية يدقّ المسلك إليها، فإذا تغلغل ذكرك، فأدركها. فقد استحقت الفضل و لذلك يشبّه المدقق في المعاني بالغائص على الدرّ"[3].

و بذلك تخرج معاني التشبيه و كأنّها دلالات جديدة مبتدعة. و كأنّك تعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق و المغرب، و هو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، و يريك الحياة في الجماد، و يريك التآم عين الأضداد[4]. لأنّ التأليف بين المتباينات يجعل فجوة التواصل أوسع و يكون إعمال العقل بتداعي الأفكار و الأخيلة أكبر، لاستحضار الدلالات الخفية و المختلفة التي تقف خلف جمالية الصورة.

إنّ هذا التباعد من شأنه أن يحدث غرابة في التشبيه، و"المعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، و لا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبّه به، بل بعد تثبّت و تذكّر و فلي للنفس عن الصور التي تعرفها، و تحريك للوهم في استعراض ذلك و استحضار ما غاب منه"[5].

---

[1] ــ محمد عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية وبحث في التشبيه المختلف، ص66.

[2] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح، محمود شاكر ، ص 151.

[3] ــ م . ن ، ص 152.

[4] ــ م . ن ، ص 132.

[5] ــ م . ن ، ص 157.

و من التشبيه الغريب قول الشمّاخ بن ضرار:" و الشَمْسُ كَالمِرْآةِ فِي كَفِّ الأَشَلِ"[1].

و فهم هذه الصورة يحتاج إلى نشاط ذهني و كذا نشاط نفسي فحركة المرآة في كفِّ الأشَلِ تدور وتتصل، و فيها سرعة و قلق جديد. فالمرآة لا تقرّ في العين، بل ما يحدثه نورهما المتوهج من استمرارية الحركة، و هذا ما يسحر العين، و تلك حال الشمس حين تحدّ الطرف فيها حتى تتبين الحركة العجيبة في ضوئها.

فالأصل في التشبيه أن يقوم على الابتكار و الجدة و الغرابة و الطرافة، حتى تستطيع أن تمثل إعجاب النفس، و تفاجئها بالمعاني و الدلالات الإيحائية التخييلية التي لا عهد لنا بها، فتثير الدهشة و الاستغراب[2]. ويعدّ التشبيه المقلوب أبرز مثال عن الاستعمال الحي للغة، بجعل المشبه مشبها به لادّعاء أنّ المشبه أتم و أكمل و أشهر من المشبه به في وجه الشبه، و هذا النوع من التشبيه قائم على الإيهام، و يبرز قدرة الشاعر الفنية، فقد يقصد الشاعر" أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنّه زائد عليه في استحقاقها، و استيجاب أن يُجعل أصلا فيها، فيصبح على موجب دعواه و سَرَفِه، أن يُجعل الفرع أصلا"[3]. و مثاله قول محمد بن وهب:

وبَدَا الصَّبَاحُ كَأَنّ غُرَّتَهُ   وَجْهُ الخَلِيفَةِ حِينَ يُمْتَدَحُ

قصد إيهام أنّ وجه الخليفة أتم من الصباح في الوضوح و الضياء، فيخرج بذلك تشكيلا بيانيا يصدم أفق التوقع لدى القارئ بأن جعل الأصل فرعا و الفرع أصل، و" فيه خِلاَبَة وشيء من السِّحر، وهو أنّه كأنّه يستكثِر للصَّباح أن يشّبه بِوَجه الخَلِيفة ويوهِمَ أنّه قد احتشَد له، واجتهد في طلب شبيهه يُفَخِم به أمره، وجهته الساحرة أنّه يُوقِع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، و يفيد كها من غير أن يظهر ادعاؤه لها"[4]. فيستثير بذلك النفوس و يتفاعل المتلقي معه. و يذكر عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن أيضا :"و المعاني إذا وردت على النفس هذا المورد، كان لها

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح، محمود شاكر ،ص 158.
[2] ـــ يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، ص104،103.
[3] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح، محمود شاكر ، ص 223.
[4] ـــ م . ن ، ص223.

ضرب من السرور خاص، و حدث بها من الفرح عجيب، فكانت كالنِّعمَة لم تُكدِّرها المِنّة، و الَصَّنيعة لم يُنغِّصها، اعتداد المصطنع لها"[1].

إنّ التشبيه الناتج على الإيهام التصويري يقدِّم صورة شعرية مبتدعة قائمة على التخييل في جانبه الإيحائي بما يحمل من إثارة وجدانية تمثل جوهر الصورة الشعرية. والتصوير قائم على التشبيه الذي تكون لحمته و سداه التخييل[2]. وهذا ما يقرب الصورة من غموض العلاقة و انفتاحها بين طرفي التشبيه ما يعكس عدولية التعبير إلى الصورة الجمالية الموحية. فالطريق الجمالي هو طريق التأويل الفني، وبقدر ما اتسعت العلاقة بين طرفي التشبيه وابتعدت بقدر ما كان هناك خصوصية في الجمع بين المتباينات.

و إذا كان الغرض من التشبيه المقلوب المبالغة فإنّه لنفس الغرض يعتمد الشعراء على "تناسي التشبيه " لإبراز المعنى و صياغة الصورة بشكل يوهم المتلقي أنّ لا تشبيه في البيت. و يذكر عبد القاهر عن تناسي التشبيه: " و هذا موضع في غاية اللُّطفِ، لا يبين إلاّ إذا كان المُتَصَفِّحُ للكلام حَسّاسا، يعرف وحيَ طَبعِ الشِعر، و خَفِيَّ حركته التي هي كالخَلَسِ و كمسرى النَفسِ في النفسِ "[3].

و من أمثلة ذلك قول العباس بن الأحنف :

هِيَ الشَمْسُ مَسْكَنُهَا فِي السَّمَاءِ فَعَزِّ الفُؤَادَ عَزَاء جَمِيلاَ
فَلَنْ تَسْتَطِيعَ إِلَيْهَا الصُعُودَ وَ لَنْ تَسْتَطِيعَ إِلَيْكَ النُّزُولاَ

فتناسي التشبيه يقوم على إنكار وجود التشبيه في البيت، و الإيهام بامتزاجه مع التعبير العادي، و يعلّق عبد القاهر الجرجاني على البيتين السابقين بقوله: (صورة هذا الكلام ونِصْبَتُهُ والقَالِب

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح، محمود شاكر ، ص ، 224.
[2] ـــ يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، ص97.
[3] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح،محمود شاكر ، ص306.

الذي أُفْرِغَ، يقتضي أنّ التشبيه لم يجْر في خَلَدِهِ، و أنّه معه كما يقال : " لست منه و ليس مِنِّي، و أنّ الأمر في ذلك قد بلغ مبلغا لا حاجة معه إلى إقامة دليل و تصحيح دعوى"[1].

فالتأليف بين المختلف و التباعد بين طرفي التشبيه و غرابته، و تناسي التشبيه عند الشعراء ، كلّها أساليب تعكس عمق الانزياح الحاصل في التشبيه لدى عبد القاهر على سبيل الخصوص و البلاغة العربية على وجه العموم. كما أنّ المعرفة الجديدة التي يكتسبها المتلقي من الصور التشبيهية النادرة البعيدة القائمة على الخلق و الإبداع تزيد المعنى المراد نقله وضوحا.

و الوضوح لا يعني ابتذال المعنى و إنّما الوضوح الذي يوصلنا إلى اكتشاف العلاقات الجديدة. و التي يدركها المبدع بيقظته الفعلية و تأمله الدقيق لعناصر الصورة، حتى يتمكن من تنسيقها تنسيقا جديدا يتوافق مع ذاته و مشاعرها، و المعاني الفعلية التي يريد نقلها[2]. و لا يتأتى هذا إلاّ استنادا إلى عنصر التخييل .الذي يعدّ تمويها للحقيقة و تصويرها حسب رؤية الشاعر لها. و هو مفهوم يرتكز على رفض الشاعر للمنظور الحسي فيعيد تركيبه بصورة فنية[3].

فما يضمن تجدّد الصورة هو ذلك التفاعل بين طرفيها و ملاءمتها لحال الخطاب، ليكون التشبيه صادقا في التعبير على المشاعر النفسية و منه الصدق في محاولة ترجمة المعنى المراد التشبيه به و المعنى المراد تشبيهه. "فعندما يصرف الشاعر اللغة تصريفا غير معهود، فإنّه يخلق توزيعا جديدا بين وحدات اللغة، فيجري البدر مع المرأة في السياق الشعري دون غيره من السياقات مثلا، و هذا عدول حيث يخرج الشاعر عن الدرجة الصفر"[4]. التي ألفها المبدع في التشبيه.

4 ــ الكناية:

الكناية تقابل التصريح، و المراد بها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى اللازم، و تأتي الكناية بقصد البلاغة و المبالغة و ينطوي التعبير الكنائي على مقدار من التأثير النفسي، و إن

---

1 ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح،محمود شاكر ، ص307.

2 ــ يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف ،ص88.

3 ــ ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2006م، ص87.

4 ــ يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف ، ص82.

كانت الاستعارة تكافؤ يقوم على التشابه، فإنّ الكناية تقوم على التجاور و الملازمات العقلية الزمانية و المكانية.

والكناية لفظ أطلق و أُريدَ به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد[1]. و قيل أنّ الكناية حقيقة، و قيل أنّها مجاز، وتظهر علاقة التلازم في المجاز و الكناية.

وقد تقع نقطة الالتقاء بين الكناية و المجاز المرسل. لأنّ العلاقة في كليهما ذات طبيعة واحدة وهي المجاورة السببية أو المكانية أو غير ذلك، و كما عبّر عنه السكاكي باعتبار الملازمات بين المعاني، فالاختلاف يكمن في اتجاه العلاقة ، فهي في المجاز من الملزوم إلى اللازم، و هي في الكناية من اللازم إلى الملزوم.

" فالبنية الكنائية تنمو في النص محايدة بين الحقيقة و المجاز ضمن تشكيل ثنائي الناتج الصياغي، مطروحا في سياق التركيب و هاتان البنيتان تسيران بخط متواز داخل منطقتي الحقيقة و المجاز على مستوى السطح و العمق. و في حالة كشف العمق عن جهة سير العناصر الدلالية، فإنّ النص يكون من حصة منطقة المجاز"[2].

فبنية الكناية بنية محايدة بين الحقيقة و المجاز لأنّ المعنيين الحقيقي و المجازي مطروحان قي السياق و قابلان للقصدِية، سواء أكانت علاقة اللزوم وضعية (عرفية) أو عقلية. و الانزياح الناتج عن الصورة الكنائية يتحدد من خلال تجاوز المستوى السطحي و الغوص في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمنح المبدع فضاء واسع للربط بين اللوازم و الملزومات.

و بلا شك فإنّ الكناية تعتمد اعتمادا شبه كلّي على مقولة الحقل الدلالي؛ لأنّها تعتمد اعتبار الملازمات في المعاني حركية الانتقال بين هذه اللوازم و الملزومات تندرج في حقل دلالي واحد[3].

---

[1] ـــ بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، دار السرور، بيروت،(د.ط)،(د.ت)، ص237.

[2] ـــ عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2002 م، ص495.

[3] ـــ علي كاظم علي: البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج 8، ع2، 2009م، ص62.

و الكناية هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقة و مجاز من غير واسطة. و لا يوجد شكّ حول قدرة الكناية على خلق انزياح دلالي من خلال ما تتميز به من إخفاء المعاني و إخراجها بطريقة تذهل المتلقي و تحثه على إيجاد علاقة المجاورة بين الأطراف.

و يعطي عبد القاهر الجرجاني تصوره حول الكناية بقوله: " و المراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و رِدْفُهُ في الوجود، فيُومِئُ به إليه، و يجعله دليلا عليه"[1]. فالكناية هي عدول عن التصريح بالمعنى المقصود مع ذكر ما يلزم عن هذا المعنى. و الوظيفة الأولى للكناية هي إحالية، أي أنّها تسمح لنا بإقامة كيان مقام كيان آخر مع إخراج دلالي جديد.

وصفة الإحالة التي تميز الكناية هي جوهر الانزياح الذي تتضمنه الصورة الكنائية، التي تقدم مجموعة من الإيحاءات استنادا إلى السياق الذي ترد فيه، والكناية "إيحاء بالكلّ بوساطة وصل ما، فهي استخدام صفة، أو معنى موحي، أو شيء ما قريب بدل شيء أو علاقة، كما عندما نقيم النتيجة مكان السبب، و ينتج من ذلك علاقة تجاور"[2].

و قد أشار عبد القاهر إلى وظيفة الإيحاء في الكناية و أوجب المزيّة للكناية بدل التصريح، لقدرتها على تشكيل أفق خطابي يتميّز بالقدرة على الإيصال و التوصيل، ويذكر عن ذلك: " فإذا جعلوا للكناية مزيّة على التصريح، لم يجعلوا تلك المزية في المعنى المُكَنَّى عنه، و لكن في إثباته للذي يُثبتُ له، و ذلك أنّا نعلم أن المعاني التي يقصد الخبر بها لا تتغيَّر في أنفسها بأن يِكَنَّى عنها بمعان سواها، و يترك أن تذكر بالألفاظ التي هي لها في اللغة"[3].

فإيراد الكناية في الكلام لا يكون إلاّ لغاية وفائدة، وتكون الكناية خاصة بالضرب الثاني من الكلام الذي يحوي معنيين: معنى ظاهر من العبارة، و معنى آخر أعمق، والذي أطلق عليه عبد القاهر " معنى المعنى". ألا " ترى أنّك إذا قلت هو كثير رماد القدر، أو قلت طويل النجاد، أو

---

[1] ــــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص66.

[2] ــــ دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر، طلال وهبة، ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، لبنان ، ط1، 2008م، ص223.

[3] ــــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 447.

قلت في المرأة : " نَؤُوم الضحى "، فإنّك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تَعنِى من مجرَّد اللفظ، و لكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على، سبيل الاستدلال، معنى ثانيا هو غرضك. كمعرفتك من *كثير رماد القدر* إنّه مضياف، و من *طويل النّجاد* أنّه طويل القامة، و من *نَؤُوم الضحى* في المرأة أنّها مترَفة مَخدومَة"[1].

فالمعنى الكنائي يقع في الضرب الثاني من الكلام، و يكون السبيل إليه سبيل الاستدلال في الكشف عن الغرض منه. و يحتاج ذلك إلى إعمال الفكر، فيجب أن تنظر إلى الكناية و إذا نظرت إليها وجدت حقيقتها و محصول أمرها أنّها إثبات لمعنى، أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ. ألاّ ترى أنّك كما نظرت إلى قولهم، هو كثير الرّماد، و عرفت منهم أنهم أرادوا أنّه كثير القرى و الضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ، و لكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك. فاكتشاف المعنى الذي تخفيه الكناية راجع إلى قدرة المتلقي الإبداعية و كذا معرفته بأحوال و سياقات الكلام.

إنّ الكناية تتضمن توترا بين الكلمة و الشيء، فالغرض لا يسمى و لكن ترد صفاته و لوازمه. فالُمواضَعة هي اللغة المحايدة أو درجة الصفر التي تمثل نقطة التحوّل الأولى إلى منطقة البلاغية التي تبتعد قليلا أو كثيرا عنها[2]. و تدخل بذلك في انزياح الصورة الكنائية. و ذلك دون أن نتجاهل أن المعنى في الكناية يرتبط بقصد المؤلف وغرضه، والانزياح قائم في حقل ربط مدلول اللفظ بلازمة بطريقة فنية مما يلزمنا بالوعي بالاستعمالات الغوية، فهناك استعمالان للتعبيرات اللغوية ، "استعمال تتطابق فيه المقاصد اللفظية مع المتعارف عليه من دلالات معجمية و عرفية لهذه التعبيرات، و استعمال يتجاوز هذا المتعارف عليه إلى مدى جديد من الدلالة، إلاّ أنّ له ركيزة أو

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 262.

[2] ــ علي كاظم علي: البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير،ص62.

قرنية عقلية أو عرفية. تربط بين الدلالتين"[1] . و يقع الانزياح في الاستعمال الثاني من التعبيرات اللغوية.

وتتحصل جمالية الكناية عند عبد القاهر الجرجاني فيما تعطيه من توسع دلالي، ويتم ذلك بتتبع خروج المعاني عن ألفاظها المعجمية إلى المعاني الثواني التي تكشف من خلال عمليات ذهنية تحصل على المستوى العميق. "إذ تحتاج الكناية البعيدة إلى أكثر من خطوة للوصول إلى المعنى المراد من الخطاب، مما يستدعي محترزات، حتى لا يصير المعنى من الاستغلاق ما يذهب بالفائدة منه، أو يحيل على التعمية و التعقيد"[2].

و يدرك المتلقي الانزياح الذي تحدثه الكناية عندما يصطدم بنص بلاغي يحدث في نفسه فراغا فنيا و تعارضا واضحا إذا ما وقف عند المعنى الظاهر من اللفظ، "و هكذا السبيل في كلِّ ما كان كناية. فليس من لفظ الشعر عرفت أن ابن هَرَمَة أراد بقوله: (و لا ابتاع إلاّ قريبة الأجَلِ)، التمدّح بأنّه مِضيَاف، و لكنّك عرفته بالنظر اللطيف، و بأن علمت أنّه لا معنى للتمدّح بظاهر ما يدلّ عليه اللفظ من قرب أجل ما يشتريه، فطلبت له تأويلا، فعلمت أنّه أراد أنّه يشتري ما يشتريه للأضياف، فإذا اشترى شاة أو بعيرا، كان قد اشترى ما قد دنا أجله، لأنّه يذبح و ينحر عن قريب"[3].

فالمعنى الظاهر يحيل إلى ذم الممدوح، فقريبة الأجل المبتاعة، قد تكون مريضة أو مسنّة ، أمّا المعنى المكنى عنه فهو أن يشتريَها في حالة نضج و سمنة.

ليتضح أنّ سبيل الكناية هو سبيل الانزياح، من خلال ما تنتجه الكناية من تكثيف دلالي و بعد إيحائي يكون منطلقه الانزياح عن الاستعمال المعجمي للغة و الدخول في بحث عنوانه ملاحقة الدلالة بما تحدثه علاقة المجاورة من معان خفية تكتشف بالمثابرة و الرغبة في كشف

---

[1] ـــ يوسف محمد جابر اسكندر: تأويلية الشعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشعرية، أطروحة دكتوراه، إشراف، أ، د، جميل نظيف التكريتي، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، 2005م،ص 185.

[2] ـــ عبد الحفيظ مراح : ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية ،ص93.

[3] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص431.

خصوصيات التوظيف الجمالي للكناية. القائم على مبدأ الاستلزام، و الذي يفرض علاقات جدّ خاصة بين الدوال و مدلولاتها تترجم فضيلة المبالغة التي تنتهي بالمعنى إلى أقصى ما يُقصَد من التعبير.

ب ــ الانزياح التركيبي:

إنّ من أسباب تميز الخطابات و ارتقائها خصائص تابعة لطريقة تركيبها، فقدرة المؤلف على إعطاء الكلام الفني خصوصية تختلف عن الكلام العادي راجع إلى قدرته على إيجاد تراكيب جديدة و طرق خاصة قائمة على تشكيل علاقات مميزة في الربط بين الدوال و مدلولاتها. و هذه الطرق المميزة التي يكتشفها المبدع في الربط بين الأبنية اللغوية هي جوهر ما يجسد الانزياح التركيبي، "فإذا كان للمبدع القدرة على تشكيل اللغة و ترويض تراكيبها، تجاوز المألوف و حقق المفاجأة، فالإبداع اللغوي ليس إيجاد كلمات لم تعرفها المعاجم، لكنّه تشكيل لهذه الكلمات بطريقة فذة عبقرية"[1].

و لا يمكننا الحديث عن التركيب دون الحديث عن ظاهرة أخرى يقوم عليها التركيب و هي عملية اختيار الألفاظ و انتقائها. إنّ الاختيار ظاهرة لغوية تسبق عملية التركيب وتمهد له، فلكل مبدع رصيد لغوي و ثروة لغوية، يختار منها ما يتلاءم مع أسلوبه وغرضه و موضوعه، و قد يتعدى هذا الاختيار إلى السياق الخارجي للنص، كأن يختار ألفاظ مناسبة للمقام، و كذلك مراعاة المتلقي كأن تتوافق الألفاظ و الجمل المنتقاة مع مستواه التواصلي وأن لا تكون غريبة، فتغلق عليه الفهم.

و يتضح الاختيار من خلال العلاقات الاستبدالية التي تعكس فاعليته و اتساعه، فإذا كانت عملية الانتقاء تبدوا محدودة في التعبيرات العادية،فإنّ هناك مجالا يبدو أنّ إمكانات الاختيار فيه لا حدَّ لها، و هو مجال التعبيرات المجازية التصويرية، من تشبيه و استعارة وغيرها. و هو ما يفتح النصوص على نوافذ التأويل .

[1] ــ مليكة النوي: مقاربة بين الأسلوبية ونظرية النظم، ص140.

و قد أحسّ عبد القاهر الجرجاني بضرورة التفريق بين اللفظ و المعنى، و إلى أيّ منهما ترجع المزيّة في الكلام، ليصل إلى أنّ النظم هو تحصيل للمعاني الناتجة عن العلاقات النحوية و كذلك المعاني الإضافية التي يستخرجها المتلقي بجهد عقلي و نظر ثاقب و رويّة، لذلك يستبعد أنّ يكون للمعاني مزيّة في البلاغة كما أنكر ذلك بالقياس إلى الألفاظ من حيث هي ألفاظ، فالمعوّل عليه إنّما هو النظم.

كما أنّ توليد المعاني الكلامية يقع على الفصاحة و البلاغة و اختيار الألفاظ، فالمعنى الذي يبحث عنه عبد القاهر لا يتأتى من ظاهر اللفظ أو المعني الذي يحدده الوضع اللغوي، بل "المعنى الذي قصده المتكلم، المعنى الذي يكشف عن حسن تخيّره و صحة تأليفه أو عملية التلاؤم بين ما وقع قبل المنطوق و ما وقع في المنطوق التي أنتجت النظم"[1].

فحسن اختيار اللفظة هو ما يحقق بلاغة الكلام و فصاحة الألفاظ، وهل " قالوا : لفظة متَمكّنة و مقبولة، و في خِلافِه، قلِقَة و نَابِيَة و مُستَكرَهة، إلاّ و غرضهم أن يعبّروا بالتَّمَكُّن عن حسن الاتفاق بين هذه و تلك من جهة معناهما، و بالقلق و النُّبُوِّ عن سوء التلاؤم، و أنّ الأولى لم تَلِقْ بالثانية في معناها، و أنّ السابقة لم تصلح أن تكون لِفْقا للتالية في مؤادَّها ؟"[2].

وشرط التلاؤم بين الألفاظ مستند إلى حسن اختيارها الذي من شأنه أن يخرجها في صورة حسنة، أمّا سوء الاختيار فيحدث تنافرا بين الألفاظ، و"جملة الأمر أنّك لن تعلم في شيء من الصِّناعات علما تُمِرُّ فيه و تُحْلِي، حتى تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب ويفصل بين الإساءة و الإحسان و تعرف طبقات المحسنين"[3]. فالتمييز بين الخطأ والصواب اختيار و مفاضلة، والاختيار عملية متمّمة للتركيب و التأليف، فليس النظم عند عبد القاهر إلاّ ضربا من الصياغة و التأليف مشروط بقواعد النحو.

1 ـــ سعيد حسن بحيرى: القصد والتفسير في نظرية النظم،(معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني،ص 36.
2 ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص45.
3 ـــ م . ن ، ص37.

إنّ التركيب ظاهرة إبداعية تقوم على الاختيار، الذي يقع في مستوى الأداة و الكلمة النحوية، بينما يكون التركيب على مستوى الجملة، و قد قامت نظرية النظم عند عبد القاهر على فكرة التأليف النحوي و هو التوافق بين المعاني النفسية المراد التعبير عنها و طريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم النحوية، " أمّا نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنّك تَقتفِي في نظمها آثار المعاني، و ترتّبها على حسب تَرَتُّبِ المعاني في النفس. فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض "[1].

فترتيب الألفاظ و تركيبها تابع لترتيب المعاني في النفس أي في المستوى العميق قبل خروجها إلى المستوى الظاهر، و بذلك تتركب "الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري و غيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، و يكون لتجاورها تأثير دلالي و صوتي و تركيبي، و هو ما يدخلها في علاقات ركنّية، و هي أيضا تتوزع غيابيا على شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي"[2].

هذا التوزيع المنتظم للألفاظ هو ما يخلق الألفة في النظام التركيبي، "و هل يقع في وَهمٍ و إن جَهدَ أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظَر إلى مكان تقعان فيه من التأليف و النظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، و تلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف، و امتزاجها أحسن، و مما يَكُدّ اللسان أبعد"[3].

وخصوصية التركيب من شأنها أن تحدد قيمة المفردات و فاعليتها في تحقيق جمالية النظم. بحسب الطريقة المتبعة في ترتيب الألفاظ وتركيبها. "فالألفاظ لا تفيد حتى تؤلّف ضربا خاصا من التأليف، و يعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب و الترتيب"[4]، فلا قيمة للفظة بمفردها، إنّما تتحدد قيمتها من خلال النظم و مدى تلاؤمها مع السياق الذي وضعت فيه و اتفاقها مع السابق

1 ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص 49.
2 ــ نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج 1، ص168.
3 ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص44.
4 ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، يوسف هنداوي، ص14.

لها و اللاحق بها، "و جملة الأمر أنّا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه و لكنّا نوجبها له موصولة بغيرها و معلقا معناها بمعنى ما يليها"[1].

و جمالية النظم التي عني بها عبد القاهر الجرجاني تقوم على توخي النسق اللغوي و الصحة النحوية، و ترابط كليهما، و يكون مصطلح معاني النحو شاملا لجملة من المبادئ الإجرائية المتعلقة بالانزياح التركيبي. و علم المعاني هو العلم الذي به تعرف أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق اللفظ مقتضى الحال، و يدور هذا العلم حول تحليل الجملة المفيدة إلى عناصرها، و البحث في أحوال كل عنصر منها في اللسان العربي، ومواقع ذكره و حذفه، و تقديمه و تأخيره، و مواقع التعريف و التنكير، و الإطلاق و التقييد، و التأكيد و عدمه، و مواقع القصر و عدمه، و أدوات الربط و نحو ذلك. و يمتنع في أبواب المعاني "إجراء الكلام على الأصل، و هي أبواب تقوم أساسا على العدول في اللغة عن مستوى استخدامها المألوف"[2].

فالبلاغيون العرب درسوا اللغة الأدبية من خلال مقارنتها بالاستعمال العادي للغة، وعندما تخرج اللغة عن الاستعمال العادي تحصل المعاني البلاغية التي يستند النحاة فيها على التأويل مع اكتسابها صيغة جمالية تتصل بالمعنى وتثريه ليأخذ المتلقي على عاتقه مشقة و متعة إيجاد المعنى و تفسيره من خلال الكشف عن العلاقات التي تشكل النظام التركيبي و محاولة إضاءتها .

فلا ينظر إلى التركيب اللغوي من ناحية الصحة النحوية فحسب، بل إنّه لا يخلو في بعض الأحيان من معنى أو معاني بلاغية، والتي هي مدار النظم[3]. و هذا لا يعني الفصل بين مستوى الأداء الأدبي، و مستوى الأداء المألوف، فبالرغم من إشارة عبد القاهر إلى التركيب و مدى توافقه مع الأصل، إلاّ أنّه قد أقرّ أنّ "استكشاف الجمال في الجملة الأدبية يتم بعد انغراس في تربة تركيبها المفترض الذي قد حدد سلفا مواقع أجزاء الكلام ــ للمقارنة بين التركيب الأدبي الحادث،

---

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص367.

[2] ــ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص270.

[3] ــ إبراهيم بن منصور التركي: العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، مجلّة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج19، ع40، ربيع الأوّل، 2007م، ص584.

و التركيب النحوي السابق"[1]. وهذا ما يتحدد من خلال الانزياح الحاصل في التركيب اللغوي الجديد، و "الذي قام أساسا على عملية الاختيار للمفردات و ما فيها من طبيعة استدلالية تتيح للمبدع أن ينتقي و يختار، و يفضل دالا على آخر"[2].

1ـــ التقديم و التأخير:

للتقديم و التأخير قيمة فنية كبيرة تبرز على المحور التركيبي، و قد اعتنى عبد القاهر بظاهرة التقديم و التأخير عناية كبيرة و عدّها وجها من وجوه النظم، باعتباره تركيب لغوي ذو ميزة خاصة. و قد عقد عبد القاهر فصلا خاصا عن التقديم و التأخير، و يقول فيه "هو باب كثير الفوائد، جَمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة، و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروقك مَسمَعه، و يَلطُف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن أراقك و لَطُف عندك، أن قدَّم فيه شيء، و حوَّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[3].

فبنية التقديم و التأخير تسمح بمنح الخطاب الأدبي سمات خاصة تدخله في دائرة التركيب الإبداعي الذي يتميز بخصائص تضمن خروجه عن الأصل و تتيح له فنية و جمالية التركيب بتغيير مواقع أجزاء الكلام داخل التركيب النحوي.

و قد ارتبطت ظاهرة التقديم و التأخير في الكلام العربي بالأسلوب أكثر منه بالتركيب، وقد عدّ التقديم و التأخير أحد أساليب البلاغة العربية دلالة على تمكنهم في الفصاحة و ملكتهم في الكلام و انقياده لهم، و لعلّ هذا راجع إلى ما تتميز به اللغة العربية عن باقي اللغات بحرية أكبر في تركيب مفرداتها[4]. تبعا للحالة الإعرابية "لأنّ علامات الإعراب تدلّ على معنى الكلمة الإعرابي

[1] ـــ إبراهيم بن منصور التركي: العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، مجلّة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها،ص 548.

[2] ـــ محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، ص133.

[3] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 106.

[4] ـــ بلقاسم بلعرج : ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية، دراسة لنماذج قرآنية، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع 16، جوان 2007م، ص162.

أينما كان موقعها من الجملة المنظومة، بشرط أن يكون المعنى موقوفا على حركتها المستقلة اللازمة لها"[1].

و قد قسم عبد القاهر الجرجاني التقديم و التأخير إلى قسمين، الأوّل: "تقديم يقال أنّه على نيّة التأخير، و ذلك في كلّ شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، و في جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدَّمته على المبتدأ، و المفعول الذي قدَّمته على الفاعل"[2]، و هذا القسم محكوم بالحركة الإعرابية و تابع لها. فتغيير موقع الأجزاء في التركيب لا يغير من وظيفة الكلمة النحوية أو رتبتها النحوية.

أمّا القسم الثاني: فهو "تقديم لا على نيّة التأخير، و لكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم، و تجعل له بابا غير بابه، و إعرابا غير إعرابه"[3]. فحكم هذا النوع مستقل على الحكم التابع للحركة الإعرابية و الوظيفة النحوية للفظ.

إنّ تقديم الاسم على الاسم أو الفعل على الاسم يغيّر من وظيفته النحوية و رتبته و يجعل له حكما جديدا بحسب الموقع الجديد الذي احتلّه في التركيب، ففي قولنا ضربت زيدا و زيدا ضربته لم تقدم زيدا على أن يكون مفعولا منصوبا بالفعل كما كان و لكن على أن ترفعه بالابتداء، و تشغل الفعل بضميره، و تجعله في موضع الخبر له. و بهذا يصبح التقديم و التأخير خروج عن الأصل إلى أصل آخر أو من الأصل إلى الفرع، ليؤسس نظام تركيبي يفضي إلى دلالة جديدة هي غير الدلالة التي أنتجها الأصل المحكوم بالحركة الإعرابية، فتغيير مواقع الأجزاء هو تغيير في ترتيبها و تركيبها و منه تغيير في الدلالة.

وقد أكّد عبد القاهر عنايته بالتقديم و التأخير، بقوله و قد "وقع في ظنون الناس أنّه يكفي أن يقال: إنّه قدّم للعناية و لأنّ ذكره أهم من غير أن يذكر، من أين كانت تلك العناية؟، و بم

[1] ــ إبراهيم بن منصور التركي: العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، ص 568.
[2] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 106.
[3] ــ م .ن ،ص،ن

كان أهم؟ و لتَخيّلِهم ذلك، قد صغر أمر التقديم و التأخير في نفوسهم و هوّنوا الخطب فيه"[1].
فمن الخطأ أن تُرَدّ المزية في التقديم و التأخير للعناية لا غير، كما اعتقد النحاة، و أنّ لتقديم بعض أجزاء الكلام على بعض مزايا بلاغية تكشف بيانية التعبير و انزياحه التركيبي و الدلالي بحصول معان بلاغية لن يتأتى حصولها باستخدام الترتيب النحوي العادي.

و "من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء و تأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام، و غير مفيد في بعض، و أن يعلّل تارة بالعِناية، و أخرى بأنّه توسِعة على الشاعر و الكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه، و لذاك سجعه. ذاك لأنّ من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدلّ تارة و لا يدلّ أخرى"[2]. فالتقديم و التأخير في الكلام البليغ يكون لأسباب بيانية تتوافق مع ترتيب معاني الكلام الإضافية في نفس صاحبها و مع معاني النحو.

و قد درس عبد القاهر الجرجاني مداخل شتى في التقديم و التأخير مع الاستفهام بالهمزة و مع النفي و الخبر المُثبت و مواطن أخرى مختلفة. ففي حديثه عن الاستفهام الدال على الإنكار يذكر قوله تعالى: " أَفَأَنْتَ تُسْمِعُ الصُمّ أَوْ تَهْدِي العُمْيّ"(سورة الزخرف آية:40) ، لم يقل: أتسمع الصمّ، و إنّما قال: " أفأنت..."، "فليس إسماع الصمّ مما يدَّعيه أحد فيكون ذلك للإنكار، و إنّما المعنى فيه التمثيل و التشبيه، و أن يُنزَّل الذي يُظَنّ بهم أنّهم يسمعون، أو أنّه يستطيع إسماعهم منزلة من يرى أنّه يسمع الصمّ و يهدي العميّ"[3].

و قد يبدو التركيب الشعري أكثر حرية في تأليف كلماته من حيث التقديم و التأخير بحيث يمتلك فيه الشاعر فضاء أوسع في تشكيل تعابير فنية جديدة قائمة على خرق النظام النحوي، و منح التعبير الشعري سمات خاصة تميّزه عن التعبير العادي. و قد تعرض عبد القاهر إلى أمثلة عن التقديم و التأخير في أبيات شعرية، و من ذلك قول ابن أبي عُيَينَة :

فَدَعْ الوَعِيدَ فَمَا وَعِيدُكَ ضَائِري أَطَنِينُ أَجْنِحَةِ الذُبَابِ يَضِيرُ

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 108.
[2]ــ م . ن ، ص 110.
[3]ــ م . ن ،ص120.

جعله كأنّه قد ظنّ أنّ طنين أجنحة الذباب بمثابة ما يضير، حتى ظن أنّ وعيده يضير.

فقد أدرك عبد القاهر سرّا من أسرار التقديم و الغرض الفني العام الذي يفيده و هو أنّه " ليس إعلامك الشيء بغتة غفلا، مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه و التّقدِمة له، لأنّ ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد و الإحكام". و استنادا إلى السياق الذي يرد فيه التقديم و التأخير في كل مرة، فإنّه توجد قيم بلاغية يبرزها السياق الذي يعكس التلاحم الحاصل بين الانزياح الشكلي و المعاني النفسية المراد التعبير عنها.

2- الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية ذات قيمة فنية كبيرة حضيت باهتمام النحاة و البلاغيين العرب، و قد عمد عبد القاهر إلى هذه الظاهرة في تفسير و تحليل التراكيب اللغوية و الكشف عن أسرار النظم و روعته من خلال عرض أمثلة و شواهد من النثر و الشعر و القرآن الكريم.

و يذكر عبد القاهر الحذف بقوله: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق و أتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ"[1]. فقد أراد عبد القاهر من دراسته لظاهرة الحذف تبيان جمالية الحذف بالبحث عن أسباب العدول عن الذكر إلى الحذف، و التمييز بين الأغراض المختلفة للحذف التي يلجأ إليها المتكلم. فللحذف أثر في المعنى يدرك من غرض المتكلم لا من ذات التركيب[2].

و تتطلب معرفة أسرار الحذف قدرة خاصة للمتكلم و المتلقي معا، و لما كان الغرض متعلقا بالمتكلم وجب الالتزام بالمبادئ النحوية التي تحدد الحذف، فالحذف "غير جائز في بعض التراكيب فلا يجوز أن تحذف الفاعل مثلا، و كذلك فإنّه في التراكيب التي يجوز فيها الحذف، لا بدّ أن يستقيم المعنى بعده"[3].

---

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تح، محمود شاكر ، ص146.

[2] ـــ بلقاسم بلعرج : ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية، ص149.

[3] ـــ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص171.

والبحث في ظاهرة الحذف يندرج ضمن محاولة الكشف عن أسرار النظم بتتبع علل و أسباب اختيار الحذف و ترك الذكر، فالأصل أن يرد الكلام بغير حذف أي أن الذكر هو الأصل، و يتجسد في البنية العميقة للكلام على المستوى الذهني للمتكلم قبل أن تخرج إلى التشكيل المنطوق و الظاهر على المستوى الخطي، بينما تتجسد بنية الحذف على مستوى الكلام المنطوق بصورته المسموعة المرئية، لذا يكون السبيل الوحيد لإعادة بنية الحذف إلى صورتها الأصلية هو تقدير المحذوف استنادا إلى القرائن الدالة عليه.

وسنحاول اكتشاف جمالية التشكيل العدولي الذي تحققه بنية الحذف من خلال رصد العلاقة بين بنية الحذف (المستوى السطحي) و بنية التقدير (المستوى العميق). و هو السبيل إلى كشف الغموض الذي يلبس بنية الحذف أحيانا و يكسبها متعة التلقي و رغبة استجلاء أسرارها، بمتابعة الحذف "الذي يؤدي إلى إطلاق المعنى و توسيعه، و ذلك في التعبيرات التي يحتمل فيها المحذوف عدّة معان و تقديرات، فما أمكن تقديره لدى السامع أمكن أن يكون مرادا مقصودا في سياقه كان من باب التوسع"[1].

وأسباب تقدير الحذف راجعة إلى عناصر لغوية وغير لغوية في التفسير. و أنّ الكلام إذا امتنع جملة على ظاهره حتى يدعوا إلى تقدير حذف، أو إسقاط مذكور، يكون على وجهين: الأوّل أن يكون امتناع تركه على ظاهره، لأمر يرجع إلى غرض المتكلم كقوله تعالى: " واسْأَلِ القَرْيَة" ، والغرض: اسأل أهل القرية، فالتركيب هنا لا يستدعي الحذف، ألا ترى أنّك لو رأيت "سل القرية" في غير التنزيل، لم تقطع بأنّ ههنا محذوفا، لجواز أن يكون كلام رجل مرّ بقرية قد خرّبت و باد أهلها، فأراد أن يقول لصاحبه واعظا و مذّكرا: سل القرية عن أهلها، و قل لها ما صنعوا[2]. فالعدول عن الحذف بتعيين المحذوف أو تقديره يؤدي إلى مخالفة المعنى أو القصد فلا يتحقق غرض المتكلم إلاّ بالإبقاء على بنية الحذف مع علم المخاطب به.

---

[1] ــ بلقاسم بلعرج : ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية، ص149.

[2] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص421 ،422.

أمّا الثاني أن يكون امتناع ترك الكلام على ظاهره، ولزوم الحكم بحذف، من أجل الكلام نفسه، لا من حيث غرض المتكلم به ومثل ذلك أن يكون المحذوف أحد جزئي الجملة كالمبتدأ في قوله تعالى: " فَصَبْرٌ جَمِيلٌ"(سورة يوسف آية:18 ـ 83)، وقوله:" مَتَاعٌ قَلِيلٌ "(سورة النحل آية :117)، و هنا لابدّ من تقدير محذوف لأنّ الاسم الواحد لا يفيد، والصفة والموصوف حكمهما حكم الاسم الواحد ، ف"جميل"صفة "للصبر"، وتحقيق الإفادة من الكلام لا يأتي إلاّ بحضور الحذف لأنّه محكوم بقيد لغوي نحوي يفرض عليه الحضور(الوجوب) وإلاّ غاب المعنى المقصود وعلى هذا الأساس قسم عبد القاهر مباحثه في الحذف إلى مسألتين: الأولى الحذف في الجملة الاسمية، والثانية الحذف في الجملة الفعلية.

وقد اقتصر عبد القاهر على دراسة حذف المبتدأ في الجملة الاسمية. و "من المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ، القطع والاستئناف، يبدؤون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يدّعون الكلام الأوّل، ويستأنفون كلاما آخر"[1]. فشرط وجود قرينة دالة على الحذف أمر متفق عليه و هذه القرينة هنا هي قرينة لفظية يستند إليها عند تقدير المحذوف .

فالأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف[2]، فيدركه المخاطب من الكلام ويحدث في نفسه أثرا فنيا ناتجا عن توافق بنية المحذوف مع القاعدة النحوية من جهة ومع الغرض المقصود من جهة أخرى. ومثل ذلك من لطيف الحذف قول بكر بن النطاح:

غَضْبَى، لاَ وَاللهِ يَا أَهْلَهَا، لاَ أُطْعَمُ البَارِدَ أَوْ تَرْضَى

---

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص. 147.

[2] ـــ ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تح، أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار النهضة، مصر للطبع، القاهرة، ج2، (د.ط)،(د.ت)، ص268.

"وذلك أنّ التقدير"هي غضبى" أو"غضبى هي" لا محالة. ألا ترى أنّك ترى النفس كيف تتفادى من إظهار هذا المحذوف، وكيف تأنس إلى إضماره؟ وترى المَلاحَة كيف تذهب إن أنت رُمت التكلم به"[1].

فالحسن والجمال المتأتي من الحذف في هذا الموضع يستند إلى الصحة النحوية واستقامة التركيب نحويا، مع توفر الأثر النفسي لدى المخاطب وقدرته على اكتشاف القيمة النفسية بذوقه وذكائه، إنّ التشكيل المتراح الذي يحدثه الحذف يعطي دلالات جديدة ذات قيمة كبيرة قد لا يعطيها التركيب اللغوي مع الذكر.

أمّا الحذف على مستوى الجملة الفعلية فسنقصره على حذف المفعول به. "فالحاجة إليه أمس، وهو بما نحن بِصَدَدِهِ أخص، واللطائف كأنّها فيه أكثر ومما يظهر بسببه من الحسن والرونق أعجب وأظهر"[2]. وقد حاول عبد القاهر توضيح علل عدول المتكلم عن ذكر المفعول في الفعل المتعدي، وقد قسّم الأفعال إلى قسمين:

قسم لا يكون له مفعول يمكن النص عليه ويكون الغرض من الحذف فيه إثبات معنى الفعل، كقوله تعالى: "قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الّذِينَ يَعْلمُونَ والّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُوا الأَلْبَابِ" (سورة الزمر آية: 09)، والمعنى: هل يستوي من له علم ومن لا علم له؟ من غير أن يقصد النص على معلوم .

أمّا النوع الثاني فيتعلق بالأفعال التي تحمل في طياقا إشارة واضحة تبين جنس المفعول، وهو "أن يكون له مفعول مقصود قصده معلوم إلاّ أنّه يحذف من اللفظ لدليل الحال عليه. و ينقسم إلى جَلِيّ لا صنعة فيه، وخَفِيّ تدخله صنعة"[3]، فالفعل المتعدي لابدّ أن يكون له مفعول يوجّه إليه القصد، لكنه محذوف لكن نلزم الفعل دليل عليه. وينقسم قسمان:

---

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 152.

[2] ــ م . ن ،ص.153.

[3] ــ م . ن ، ص 155.

الأوّل: إلى جَلِيّ مثل قولهم: أصغيت إليه ، والمعنى "أذني"، وأغضيت عليه، والمعنى"خفني"، فالدلالة هنا واضحة تابعة لقرينة دالة خاصة بالفعل. أمّا الثاني: فهو خفي غير ظاهر ، وليس هناك دليل واضح على حذف المفعول، كما أنّ دلالة حذفه تتنوع وتختلف باختلاف سياقاته، وفيه يصطدم المتلقي مع تركيب لغوي غامض يحدث فجوة لدى السامع الذي يمتلئ رغبة في كشف وتعيين دلالة الحذف وكشف الغرض منه.

ويتم ذلك بإعمال الفكر وحذق النظر والبحث عن كيفية صياغة المعنى استنادا إلى عناصر أخرى كالصحة النحوية وغرض المخاطب وسياق الكلام. ومثاله قول البحتري:

شَجْوُ حُسَّادِهِ وَغِيظُ عِدَاهْ   أَن يَرَى مُبْصِرٌ وَيَسْمَعَ وَاعٍ

فالمعنى الظاهر لا محالة : أن يرى مبصر محاسنه، ويسمع واع أخباره وأوصافه، ولكنك تعلم على ذلك وكأنه يسترق علم ذلك من نفسه ويدفع صورته عن وهمه، ليحصل له معنى شريف وغرض خاص. فالشاعر يمدح الخليفة المعتز ويذهب إلى معنى بعيد لا يتحقق إلاّ بإثبات الفعل للفاعل وحذف المفعول وهو تمني حساد الخليفة أن لا يكون من الناس من له عين يبصر بها وأذن يعي بها محاسن وفضائل وأوصاف الخليفة التي تؤهله لاستحقاق الخلافة.

ومن خلال دراسة عبد القاهر لظاهرة الحذف، نرى أنّه قد ركّز على عملية تنويع الدلالة التي يقدّمها الحذف في كل مرة حسب نوع المحذوف وكذلك السياق الذي يرد فيه الحذف، إضافة إلى ما يعطيه الحذف من فوائد بلاغية في الكلام تحدث أثرا فنيا في نفس المتلقي، فالانزياح الذي يقدّمه الحذف لا يعدّ عدولا عن القواعد النحوية فقط إنّما هو إعطاء تراكيب جديدة تحوي دلالات وإيحاءات لم يكن من الممكن إعطاؤها لو ذكر المحذوف وحَضَر المُغيَّب، فمحاولة تحيين الغائب هو نوع من اكتشاف أسرار الصياغة الإبداعية التي تعتمد على أسلوب الحذف للخروج عن النمط المألوف ضمن تشكيل انزياحي سعيا للوصول إلى تكثيف الدلالة بقليل من الألفاظ من

ناحية، وتجنب التكرار من ناحية أخرى، وشد انتباه المتلقي من ناحية ثالثة. و يتيح له نوعا من الفهم و الإبداع، قوامه ثقافة المتلقي والتي تتعدد بتعدد المعاني والإيحاءات للنص الواحد[1] .

[1]ـــ يوسف أبو العدوس : الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص190.

الفصل الثاني: شعرية الانزياح في تفكير جان كوهن

أوّلا : مفهوم الانزياح عند جان كوهن

ثانيا : الانزياح في الشعرية البنيوية

ثالثا : الغموض و الشعرية

رابعا : تجلّيات الانزياح على المستوى الدلالي

خامسا : الانزياح النحوي

سادسا : معيار الانزياح

أوّلا ــ مفهوم الانزياح عند جان كوهن:

نظر جان كوهن(cohen) إلى الانزياح، باعتباره مفهوما شديد الاتساع يرتبط بقضايا عدّة تسهم في تحقيق جمالية النصوص إذا ما اتّسمت بخصائص معينة. و قد اعتبر كوهن الانزياح أداة لتحقيق الشعرية مستندا في ذلك إلى ثنائية هامة مثلت محور دراسته للغة الشعرية و هي ثنائية (معيار/انزياح) و التي بنى عليها نظريته في الانزياح.

و من المعروف أن كوهن(cohen) ليس أوّل من اكتشف مصطلح الانزياح ووظفه، فهذا المصطلح قد كان حاضرا لدى الأسلوبيين والنقاد الغرب من قبل، و لكنّ جان كوهن استعمله بطريقة خاصة و أضفى عليه سمات جديدة حتى ارتبط باسمه.

و يؤكد كوهن(cohen) صلة المفهوم بحقل الأسلوبية، فالانزياح "هو التعريف نفسه الذي يعطيه شارل برونو للواقعة الأسلوبية آخذا في ذلك عن قول فاليري وهذا التعريف تبناه اليوم أغلب الاختصاصيين وليس له في الواقع إلا دلالة سالبة، فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحا ليس أن تقول ما هو، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا و لا مطابقا للمعيار العام المألوف. و يبقى مع ذلك أنّ الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية، إنّه انزياح بالنسبة إلى المعيار، أي أنّه خطأ و لكنه كما يقول برونو أيضا خطأ مقصود"[1].

وكما رأينا سابقا فقد اعتبر بعض الأسلوبيون الأسلوب انزياحا فرديا، أي طريقة خاصة في الكتابة تميّز الكاتب أو الأديب. و ليوسبيتزر (Spitzer leo) يرى أن الأسلوبية تحلل

[1] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 15.

استخدام العناصر التي تمدّنا بها اللغة و أنّ ما يمكّن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحـــراف الأسلوبي الفردي و ما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي[1].

و يضبط ريفاتير (riffaterre) مفهوم الانزياح بتعريفه بأنّه " احتمال ضـــعيف في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية و هو ما يجنبنا اللجـــوء إلى مفـــاهيم المعيـــار أو الاستعمال العادي الذي يصعب إقراره"[2].

بينما نظر شارل بالي (charl Bally) إلى الأسلوب من جهة ما يحمله من شـــحنات وجدانية. أو "ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيريـــة تـــبرز المفارقـــات العاطفيـــة و الإراديـــة و الجمالية"[3]. و التي تعكس انزياح اللغة بما تحمله من سمات خاصة و هذا ما عبّر عنه بوفـــون (Boffon) عندما قال: إنّ الأسلوب هو الرجل نفسه.

أمّا كوهن(cohen) فقد منح الانزياح مساحة واسعة واهتماما كبيرا في بحثه عن لغة الشعر مستندا إلى الأسلوبية الشائعة في فرنسا التي مثلها شارل برونو(Brouno)، مـــاروزو (marouzeau)، كيرو(Kirou)، و خاصة أسلوبية شارل بالي(charl Bally) و الـــتي اعتمدها كوهن كأساس موضوعي انطلق منه لتحديد وظيفة الانزياح. و هذا ما ذهـــب إليـــه الباحث عبد الله صوله في حديثه عن نظرية العدول الاستبدالية في تحديد الأسلوب، وقد جعل كوهن من دعاتها بقوله: " و يستمدّ هذا العدول أصالته من أسلوبية بالي، فههنا يقع الأسلوب على محور العلاقات الاستبدالية معوّضا عنصرا عقليا بعنصر عاطفي، و يأتي تعريف "كـــوهن"

---

[1] ــ نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث،ج1 ، ص180.

[2] ــ michael riffaterre:stylistique structurale. trad,danie delas. flammarion .trad. 1971. Paris .p44 . P48 .

[3] ــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص37.

للأسلوب مماشيا لتعريف بالي، فهو عنده "كل ما ليس بمألوف و لا عادي، مطابق للنموذج المعتاد"[1].

فقد دَأَب كوهن(cohen) على إيجاد معنى جامع بين الأسلوب و الانزياح في محاولة لبناء إستراتيجية للشعرية البنيوية، بتحديد العناصر المشتركة بين أساليب الشعراء و" بوجود ثابت في لغة جميع الشعراء يظّل موجودا رغم كل الاختلافات الفردية. أي وجود طريقة واحدة للانزياح، بالقياس إلى المعيار. أو قاعدة محايثة للانزياح نفسه"[2]. فالأسلوب انحراف فردي بالنسبة إلى قاعدة ما، قد يتوحّد بين جميع الشعراء إذا كان الغرض هو تحديد الخصوصية الشعرية.

كما أنّ التركيز على الأسلوبية التعبيرية (شارل بالي، charl Bally) لم يمنع كوهن (cohen) من ربط مفهوم الانزياح بالأسلوبية الإحصائية التي تجعل الأسلوب ظاهرة قابلة للعدّ و القياس. "ففي مفهوم الانزياح يتأكّد لقاء هام بين الأسلوبية و الإحصاء، وتكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية والإحصاء علم الانزياحات عامة. فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس"[3]. فإمكانية رصد درجة العدول في العملية الشعرية. يتحقق اعتمادا على الإحصاء باعتباره علم الانزياحات العامة. " فيكون الأسلوب الشعري هو متوسّط انزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدّل شاعرية أيّة قصيدة كيفما كانت"[4].

---

[1] ــ عبد الله صولة: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ع1، خريف 1987م، ص79.

[2] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 16.

[3] ــ م . ن ، ص ، ن .

[4] ــ م . ن ، ص ، 17.

فالبحث في الانزياح هو بحث في الشعرية أو البحث في لغة الشـــعر ويعرفـــه كـــوهن (cohen) بقوله: " الانزياح في الشعر خطأ متَعمَّد يستهدف من ورائـــه الوقـــوف علـــى تصحيحه الخاص"[1].

و يمكن توضيح الانزياح في الشعر إذا ما عقدنا مقارنة بين الأسلوب النثري في مقابـــل الأسلوب الشعري، بتشخيص "الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح و القطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجته "[2]. فكلّما اقتربنا من اللغة الشعرية زاد الانزياح، فسبيل الانزياح هو لغة الشعر التي تتعالى عـــن الكـــلام العـــادي، و حسب كوهن (cohen) فإنّ " الشعر عنده هو انزياح عن معيار هو قانون اللغة"[3].

و الانزياح هو مفهوم ينتمي إلى الشعرية و البلاغة معا باعتبار أنّ البحث البلاغي بحث عن الأساليب و الطرق التي تحقق النص الفني الجمالي بالخروج عن القواعد النحويـــة المعياريـــة الجامدة، و بالتالي اكتساب النصوص سمات شعرية تلفت انتباه المتلقي، بالانحراف عن القواعد اللغوية و تشكيل نظام خطابي جديد.

و تندرج أعمال جان كوهن(j. cohen) ضمن محاولات تجديد البلاغة، و تخليصها من المقولات المعادية لها، فتزار التَجدِيتي يقرّ بفضل ما جاء به كوهن (cohen) و يذكر عن ذلك: " و الحقّ أنّ هذا الحكم المسبق المعادي للبلاغة، قد تغيّر قليلا منذ كتابة هذه الســـطور،

---

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ص 194.
[2] ـــ م . ن ، ص 24،23.
[3] ـــ م . ن ، ص ، 05.

عند اللسانيين على الأقل، و اعترفت الأسلوبية بدَينِها نحو هذا العلم العتيق، في الوقت نفسه الذي تحاول فيه تجديده"[1].

فقد حاول كوهن(cohen) أن يقيم دراسة فنية لإيجاد نظرية للانزياح و الشعرية مستفيدا بذلك من الدراسات البلاغية القديمة الغربية و اللسانيات المعاصرة، باستخدام صياغة جديدة تتلاءم مع معطيات المفاهيم اللسانية من جهة و في نفس الوقت لا تقطع الاتصال البلاغي القديم، و يقرّ كوهن(cohen) في كتابه " بنية اللغة الشعرية" أن الصور البلاغية كلّها إنّما تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة، و هذا يشكل الأرضية التي تؤسس للغة الشعرية و التي تعتبر الانزياح جوهرا فيها.

و قد تنبه إسماعيل شكري إلى العلاقة التي تجمع كل من الانزياح، اللغة الأدبية، البلاغة، بقوله: "يعتبر مفهوم الانزياح إطارا أساسيا لمعرفة تصورات البنيوية الشعرية المتعلقة بالأوجه البلاغية، ذلك أنّ هذا المفهوم يحضر في أدبيات البنيوية الشعرية الحديثة بشكل صريح و بؤري "جون كوهن" أو بشكل مضمر وراء مفاهيم موازية مثل " الوظيفة الشعرية" جاكبسون و " الشفافية" (تودوروف). و قد كان الباعث على الاهتمام بمفهوم الانزياح هو البحث عن " خصائص مميزة " للغة الأدبية، مما كان له أثره البالغ على مسار البحث البلاغي الحديث"[2].

فالدراسة التي أقامها كوهن(cohen) تطمح إلى أن تسجّل ضمن محاولة تجديد البلاغة القديمة، و ذلك بإنجاز الخطوة الثانية التي وقفت البلاغة دون انجازها، حيث اقتصرت على التصنيف و لم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة.

[1] ــ نزار التجديتي: نظرية الانزياح عند جان كوهن، مجلّة دراسات سيميائية، ع01، خريف 1987م، فاس، المغرب، ص47.

[2] ــ إسماعيل شكري: نقد مفهوم الانزياح، مجلّة دراسات مغاربية، ع11، 200م، مؤسسة الملك عبد العزيز أل سعود لدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية ، الدار البيضاء، ص21،22.

ثانيا ــ الانزياح في الشعرية البنيوية:

يمكن تقسيم الشعرية البنيوية إلى اتجاهين هما: الشعرية اللسانية و الشــعرية اللســانية البلاغية، و قد تأسس كل منهما على النظريات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري، و تندرج شعرية جان كوهن ضمن الشعرية اللسانية البلاغية و يدخل كتابه " بنية الكــلام الشــعري"، ضمن الشعرية البنيوية و هي بنيوية ذات كفاءة في الصياغة الشكلية، أي في البحث عن شكل الأشكال، كما تدخل ضمن الشعرية العلمية في مقابل الشعرية الفلسفية، و لا تقــوم هــذه العلمية على ادِّعاء تحصيل نتائج مسبقة، بل على تناول الوقائع تناولا ملموسا قــابلا للتأكيــد والدحض.

وقد استَمدَّ كوهن(cohen) مبادئه من لسانيات دوسوسير(d.sausur) معتــبرا اللغة مجموعة من الاختلافات، فطبيعة الانزياح تقوم أساسا على التعارض بين محوري الاختيار و التوزيع، و إنّ "الاختلافات في الكلام العادي تحقق التواصل و تروم الإفهام و الإبانة عــن القصد من الكلام، و أمّا الاختلافات في الكلام الشعري فليست غايتها الإخبار و التوصيل، بل مرادها تلبيس المعنى بالعدول عن الطرائق المألوفة في الأداء و التعبير، و التقريب بين الكلمات المتباعدة في أصل الوضع اللغوي، و بناء علاقات جديدة غير مألوفة"[1].

و قبل الحديث عن شعرية كوهن(cohen) سنتعرض لبعض القضايا الــتي عالجتــها الشعرية اللسانية باعتبار أن كلتا الشعريتين اللسانية واللسانية البلاغية تقومــان علــى بحــث موضوع واحد مرتكزين في ذلك على مقولات دوسوسير(d.sausur)، و لم يكــن إدراج أعمال كوهن(cohen) ضمن الشعرية البلاغية إلاّ لغرض التبسيط و التفصيل.

[1] ــ أحمد الجوّة : بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، (د.ط)، 2004م، ص290.

أ ــ الشعرية اللسانية:

جاء دوسوسير(d.sausur) بجملة من الأفكار و المفاهيم التي أحدثت تغييرا في مسار البحث اللغوي استنادا إلى الثنائية السوسيرية التي بنى عليها صاحبها نظريته التأسيسية للسانيات. وإذا كان دوسوسير(d.sausur) قد نادى بدراسة اللغة ككتلة معزولة عن بــاقي الأنظمــة بجعلها حادثة مستقلة تدرس لذاتها و لأجل ذاتها، فإنّ تعريف النص من هذا المنطلق يفضي إلى اعتباره شكلا مستقلا قائم بذاته معزول عن كل ما هو خارجي بالنسبة إليه، و أنّ السبيل لفك شفرات النصوص و تحليلها هو كشف نوع العلاقات التي تربط بين الدلائل.

على اعتبار أنّ اللغة نظام من القيم المجردة و تكمن قيمة الكلمة في خاصيتها التي تمكنها من تمثيل فكرة معينة. و لا يتحدد مضمون الكلمة تماما إلاّ بتواجد كينونات أخرى خارجــة عنها، و لكونها جزءا من النظام، فإنّها لا تتمتع بدلالة فحسب بل بقيمة خاصة أيضا[1].

و قد استفادت الشعرية اللسانية من مقولات دوسوسير(d.sausur) في بناء نظرتها للنص الشعري الذي يقوم على أسس و معطيات لسانية بحثه. فالشعرية جزء لا يتجــزأ مــن اللسانيات و هي العلم الشامل الذي يبحث عن البنيات اللسانية[2]. وقد قامت الشعرية اللسانية على أنقاض أسس بلاغية كانت المحفز و المنطلق الرئيسي لها و يمكن تلخيص هذه الأســس في النقاط الآتية:

ــ فقدان البلاغة القديمة لوظيفتها " بوصفها فنا خطابيا لتتحوَّل إلى فن الفصاحة؛ أي أنّ قيمتها عدّت أكثر دخولا في اللغة نفسها"[3]. و نظرت إلى الوحدات البلاغية باعتبارها عناصر مستقلة

[1] ــ أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ، ط3،2007م، ص129.

[2] ــ رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة عنابة، الجزائر،(د.ط)، (د.ت)، ص57.

[3] ــ خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو زيد، مكتبة غريب، القاهرة،(د.ط)، (د.ت)، ص 20، 21 .

عن بعضها البعض تخدم النمط الخطابي و الموقف الكلامي، و بذلك سعت البلاغة إلى المناسبة بين المضمون و التعبير مما جعلها تدخل حلقة التبويب و التصنيف و سَنِّ القواعد الجافة التي لا تتلاءم مع الغرض الخطابي.

ــ الفصل بين فنون الشعرية أو دراسة الأنواع الأدبية وبين علوم البلاغة أو دراسات الفصاحة أو التعبير، أدى إلى حدوث تبسيط كبير في مجال البلاغة[1]، مما أدى إلى حصرها .

ــ كما أنّ البلاغة القديمة أسّست على التعارض بين اللغة الأدبية و اللغة القاعدية. فوضعت بلاغة الشعر بوصفه لغة و وسيلة للبحث، و قابلت بينه و بين اللغة القاعدية[2].

و لكن ما يُحسب عليها أنّ الشعرية القديمة استنادا إلى هذا المنطلق فرّقت بين الشعر و النثر من زاوية ضيّقة، باعتبار أنّ الشعر هو " النثر مضافا إليه الوزن و القافية"[3]، في حين فرّقت الشعرية اللسانية بين النثر و الشعر من حيث الشكل و ليس المادة محاولة إقامة نظرية للأشكال. أو ما يسميه كوهن(cohen) "بشكل من الأشكال"[4].

فالقيمة الجمالية في النص الإبداعي تتحدد من خلال ما تحدثه الصور أو الأشكال البلاغية من حركية و فاعلية في التركيب اللغوي، و " تطلق كلمة الشكل البلاغي أو الصورة على الصيغة الكلامية التي تتسم بحيوية أشدّ من اللغة العادية، و تهدف إلى جعل الفكرة محسوسة عن طريق المجاز، كما تلفت النظر بدقتها و أصالتها"[5].

---

[1] ــ خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية ، ص 21.

[2] ــ م . ن، ص 25.

[3] ــ محمد حماسة عبد اللطيف: منهج في التحليل النصي للقصيدة تنظير وتطبيق، مجلّة فصول ، محور الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،ج1، مج15، ع02،1996م، ص110.

[4] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 46.

[5] ــ صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص172.

و قد استطاعت الشعرية اللسانية أن تدرك أثر التفاعل الحاصل بين الصـــور البلاغيـــة. والواقع أنّ هذه الصور" لم تعُد مجرّد تفاصيل وحِليَة للخطاب بحيث يمكن إلغاؤها، بـــل إنّهـــا خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يعد الموضوع علّة الشكل بل هو أثر من آثاره[1]. فـــالتعبير الشعري يمتلك سمات خاصة و الحال أنّ هذه الصور تلعب في الشعر دورا في المرتبة الأولى من الأهمية"[2].

و قد سارت الشعرية اللسانية استنادا على هذه المنطلقات، فإذا كانت البلاغة القديمة قد وقفت عند محاولة وضع المعالم و تسمية و ترتيب الأصناف المختلفة مـــن الانزياحـــات، و لم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، فإنّ هذا هو ما عكفت الشعرية اللسانية بالبحث عنه، " فهل توجد بين القافية و الاستعارة و التقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعَاليّتها بعين الاعتبار"[3].

و قد تبَنّت الشعرية اللسانية مبدأ المحايثة السوسيرية، " فالشعرية مُحايَثة للشعر و يجـــب أن يكون هذا مبدأها الأساسي و هي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها و يكمن الفرق الوحيـــد بينهما في أنّ الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شـــكل مـــن أشـــكالها الخاصة"[4] . و بهذا مثلت هذه الأسس اللسانية و الجذور البلاغية مرتكزات و أســـباب لقيـــام شعرية لسانية تبحث عن التميز و الخصوصية الأدبية في النص الأدبي. ويعدّ رومان جاكســـون (R.Jakobson) و تزفيتان تودوروف(Tzvetan Todorov) مـــن أكـــبر أقطـــاب الشعرية اللسانية .

---

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 47.
[2] ـــ م. ن، ص ، ن.
[3] ـــ م. ن ،ص 47،48.
[4] ـــ م. ن، ص 40.

أ ــ 1 رومان جاكبسون (Roman.Jakobson):

تعتبر الشكلانية الروسية عامة و على رأسها الباحث رومان جاكسون (Roman.Jakobson) خاصة أكبر من نادى بالشعرية اللسانية و "أوّل تمظهر حقيقي لمضمرات لسانية دوسوسير (d.sausur) في مجال تحليل النصوص و بناء شعرية حددت موضوعها على أساس إجرائي يقوم على التمييز بين الأدبي و اللاأدبي ، بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية"[1]. وذلك باعتبار الانزياح جوهر الشعرية و السبيل لتحقيقها، و قد نظر أعضاء المدرسة الشكلية إلى اللغة الشعرية على أنّها " لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق العُنفِ المنظَّم ضِدَّها"[2].

و لّما كان هدف جاكبسون(Jakobson) هو التفريق بين اللغة الأدبية و اللغة العادية فإنّ انطلاقته كانت لتحديد موضوع الشعرية و الذي يتمحور حول الإجابة عن السؤال التالي :" ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا"[3]. أي أنّ الشعرية تبحث في الأدبية و ليس الأدب.

مما يستدعي الإحاطة بخصوصية اللغة الأدبية التي تختلف عن باقي الفنون الأخرى، و التركيز على دراسة النصوص دراسة موضوعية خاضعة للداخل النصي و استبعاد الظواهر الخارجية الأخرى بما في ذلك حياة المؤلف و انتمائه و غيرها من الظروف التي قد تتدخل في إنتاج النصوص.

1 ــ عثمان الميلود: الشعرية التوليدية : مداخل نظرية، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ،2000م ، ص15،16.
2 ــ فتيحة كحلوش: نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، مجلّة علوم إنسانية، الجزائر، ع43، خريف 2009م.
3 ــ رومان جاكبسون : قضايا الشعرية،تر،محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط1، 1988م ، ص24.

ويرى جاكبسون (Jakobson)أنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، و بما أنّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنّه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات[1]. مركزا في بحثه على الشعر لإبراز الوظيفة الشعرية التي هي أحد الوظائف الستة التي تحقق عملية التواصل، و يمكن تحديد الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة.

و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، و إنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية[2].

فالشعرية مفهوم واسع الظلال لا يرتبط بحقل الشعر فقط بل الشعرية ترتبط بالنثر و الشعر على حدّ السواء لأنّها تعكس الإبداعية و الخصوصية الأدبية. كما أنّ تحديد الشعرية يقتضي ضرورة البحث في الشعر للتفرقة بين اللغة الشعرية و اللغة العادية .

و يطرح جاكبسون (Jakobson) تساؤلا عن ماهية الشعر مجيبا بأنّه " ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعرا "[3]. للبحث عن شعرية الشعر أو ما يجعل الشعر شعرا، كما أنّ مفهوم الشعر ليس شيء ثابت بل هو يتغير بتغير الزمان و المكان. فالشعر عند جاكبسون(Jakobson) لغة ذات وظيفة جمالية، أمّا الشعرية فينطبق عليها اسم الأدبية و موضوعها علم الأدب.

[1] ـــ رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ص 24.
[2] ـــ م . ن ، ص 35.
[3] ـــ م . ن ، ص09.

و قد اهتمّ الشكلانيون الروس عامة بمسألة الأدب و طبيعـة موضـوعه. فـالأدب في مفهومهم هو "استخدام خاص للغة، و هو من ثم انحراف عن اللغة العادية و تحوّل عن استخدام اللغة استخداما منطقيا و تقليديا إلى استخدام قائم على المحاكـاة و الأيقونيـة"[1]. فموضـوع الشعرية هو الأدبية أي الآليات و الصياغة و طرق و وسائل تركيب الفني اللغـوي في نسـيج متشابك، و دراسة هذه البنى هو ما يشكل موضوع علم الأدب، و يقول إيخينباوم (Elkhen Bbun):" إنّ موضوع علم الأدب يجب أن يكون دراسة الخصوصيات الخاصة الـتي تميّـز موضوعات أدبية عن كل مادة أخرى"[2].

و أصبحت الأدبية محط دراسة الشكلانيين الروس حين وجدوا " أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، و خاصة الأدوات، كالقافية و الإيقـاع و الجـرس و المفـردات و البنيات و اللغة العامة و هي في نظرهم الوسيلة الأساسية لتحقيق التغريـب"[3]، فالشـعر في طبيعته يعمل على التغريب.والتغريب مفهـوم يقصـد منـه كمـا يقـول شكلوفسـكي (cheklovesky): نزاع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو مضاد لمـا هـو معتاد، ففي اللغة العادية تلفظ الكلمة بشكل عادي و آلي في حين هي في الشعر محرّفة مخففة[4].

و قد توقف الشكلانيون في البداية على أدوات الصنعة اللفظية و عدّوا الشعر فنا لفظيا. فكثير من الشكليين " اهتموا باللغة الشعرية بصفتها جامعة لأدوات الصنعة التي تستهدف تركيز الانتباه على شكل الرسالة. و لكن البعض الآخر توسعوا بشكل ملحوظ في مفهوم اللاآلية"[5] .

1 ـــ أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص92.
2 ـــ فتيحة كحلوش : نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية.
3 ـــ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،ص27.
4 ـــ م . ن ، ص 27.
5 ـــ خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية ،ص46

و قد ارتبط مفهوم اللاآلية باسم الشكلية الروسية و يعدّ هذا مفهوم محدّدا للغة الأدبية. و قد كان مفهوم التغريب عند ف. شكلوفسكي (cheklovesky)أحـــد المظـــاهر الأولى للنظرية اللاآلية، فإنّ إدراكنا للعالم و للغة متلاش و آلي. و الكلمات التي نلفظها لا نعبأ بها و لا نركز انتباهنا عليها. ونحن في اللغة اليومية لا نهتم بالإشارة و تعيين الأشياء، و هذا يؤدي إلى أن تصير اللغة آلية[1].

كما أنّ الخصوصية الآلية للغة العادية هي ما يحاول الشاعر كسره بواسطة اللغة الشعرية أو بمفهوم آخر إن اللغة الشعرية هي محاولة اختراق رتابة اللغة العادية و خلق ســـنن تعبيريـــة جديدة، "بمضاعفة أمد الإدراك عن طريق إضفاء الغموض على الشكل، و منح صفة التّفـــرد للأشياء و الكلمات عند زيادة صعوبتها الشكلية، تضطرنا إلى أن نركز اهتمامنا حولها"[2].

و قد ربط موكاروفسكي (Mukarovesky) مفهوم اللاآلية بمفهـــوم الوظيفـــة و المعيار الجمالي و تجسيد اللاآلية أو اللغة الشعرية بقوله: " ينبغي أن نقف في مواجهة المعايير الجمالية. الأدبية السائدة، فضلا عن معايير اللغة الأدبية نفسها في مراحلها السابقة"[3]. و الوقوف ضدّ المعايير الجمالية السائدة و تحديدها يفضي إلى إعطاء لغة جديدة تتمتع بخصائص و سمـــات شعرية تحقق أدبية اللغة التي يبحث عنها أصحاب الشكلية.

واستنادا إلى ما جاء به موكاروفسكي(Mukarovesky) فإنّ ما يميز اللغة الشعرية من اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية، أي خرقها لمعيار اللغة أو قانونها الملـــزم، المكـــون مـــن

[1] ـــ خوسيه ماريا بوثويلو إقانكوس: نظرية اللغة الأدبية ،ص، 45
[2] ـــ م . ن ، ص،ن .
[3] ـــ م . ن ، ص47.

القواعد الصوتية والصرفية والنحوية بقصد التأثير و الإيصال، وهو ما يفضي إلى التركيز على فهم اللغة الأدبية بأنّها إبراز لشكل الرسالة.

فالوظيفة الشعرية هي التوجّه نحو الرسالة ، و" أنّ استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"[1] . وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي الوظيفة المهيمنة، "ومن شأن هذه الوظيفة التي تبرز الجانب الملموس للدّلائل أن تعمق بذلك الثنائية الأساسية للدلائل والأشياء. بالإضافة إلى ذلك لا يمكن للسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشعرية أن تقتصر على مجال الشعر"[2]. فالشعرية ممارسة فعلية ترتبط بالإبداع الشعري و النثري دون حضور خصوصية تجعل الشعرية لصيقة بأحدهما دون الآخر.

فالترابط و الاستبدال هما محوري اللغة و على هذا الأساس أعطى جاكبسون (Jakobson) تعريفا للوظيفة الشعرية بقوله: " هي إسقاط المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف "[3]. و يطرح في هذا السياق مفهوم "التوازي" لتحديد الأدوات التي تتوفر في الشعر.

و يمثل التوازي" أدوات شعرية تكرارية منها: القافية الترصيع و السجع و التطريز و التقسيم و المقابلة و التقطيع و التصريع و عدد المقاطع أو التفاعيل و النبر و التنغيم "[4]. و التوازي نوعان: التوازي الموسوم و التوازي الانتقالي أو التلويني، و النوع الأول هو الذي يتعلق ببنية البيت " بالإيقاع(تكرار قافية متوالية معينة من المقاطع)، و بالوزن (تكرار متوالية

[1] ــ رو مان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص31.
[2] ــ م . ن ، ص31،32.
[3] ــ م . ن ، ص 7.
[4] ــ م .ن ، ص7، 8 .

إيقاعية معينة)، و بالجناس و بالسجع و بالقافية، و تكمن قوة هذا التكرار في كونها تولّد تكرارا أو توازيا في الكلمات أو في الفكرة"[1].

و بهذا تتحدد الوظيفة الشعرية باعتبارها تكرارا كليّا أو جزئيا لمجموعة من الوحـــدات والعناصر، و التوازي هو نتيجة للخلافية الحاصلة بين مكونات اللغة لا على أساس سلبي بـــل على أساس ايجابي"[2].

فالاختلاف الحاصل ناتج عن غياب الثابت و تأسيس المتحوّل، و استعادة الثابت هـــو التكرار. فالتوازي هو ذلك الشيء المقيم بين هذا الثابت و ذلك المتحول، و بوضع الثابـــت في سياق تساؤلات التحوّل تحدث ظاهرة الانزياح[3].

واللغة الشعرية في جوهرها لغة متماسكة على الرغم من اختلاف وســـائلها. و هـــي إسقاط لمبدأ التساوي لمحور الاختيار على محور الترابط و" البيت الشـــعري صـــورة صـــوتية، و التوازي النحوي (أو التركيبي) عنصر تركيبي"[4]، يحدد أدوات اللغة الشعرية.

و أمَام التساؤلات التي طرحها جاكبسون (Jakobson) حول إمكانية تحديد ما هو شعري عما هو ليس بشعري فإنّه يبقى دائما مصرّا على اعتبار اللغة الشعرية نظام لغوي يبتعد عن اللغة المعيارية من نحو و صرف و تراكيب، و حسب جاكبسون(Jakobson) فإنّ اللغة المعيارية هي " الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمّد للمكونات اللغوية للعمل أو بعبارة أخرى الانتهاك المتعمّد لقانون اللغة المعيارية"[5]. أو الانزياح عن المعايير اللغوية المألوفـــة.

---

1 ـــ رو مان جاكبسون: قضايا الشعرية ، ص 48.

2 ـــ عثمان الميلود:الشعرية التوليدية : مداخل نظرية، ص19.

3 ـــ فتيحة كحلوش:نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية.

4 ـــ خوسيه ماريا بوثويلو إڤانكوس: نظرية اللغة الأدبية ، ص53.

5 ـــ يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلّة فصول، مج5، ع1، 1984م، ص41.

فكلّما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثبات في اللغة كلمّا كان انتهاكه أكثر تنوعا، و مـن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة، و من ناحية أخرى كلّما قل الوعي بهذا القانون قلَّت إمكانات الانتهاك[1].

فالحديث عن معيارية اللغة انعكس عند رومـان جاكبسـون(R .Jakobson) في حديثه عن قضية(نحو الشعر/ شعر النحو)، " فإنّ النسيج النحوي للشعر يقدم عددا من الملامح البارزة الشديدة الخصوصية التي تسم أدبا قوميا معطى، و مرحلة محددة و جنسا أدبيا خاصـا و شاعرا مفردا أو تسم أكثر من ذلك أثرا مفردا"[2]. كما أنّ " البنية النحوية للأثر تكشف عن تمفصل مُتقن بشكل متميز"[3].

فالاستعمال المتميز للنظام النحوي من شأنه أن ينتج لنا شعرية خاصـة و أنّ "صـورة النحو في قصيدة بلا صور هي التي تصير مهيمنة و هي التي تَحُلّ َمحَلّ المجـازات"[4]. كمـا أن التعارض في قصيدة ما ينتمي إلى اللغة التصويرية الاستعارية و بين ما يعود إلى مستوى مباشـر يمكن أن يحدده بشكل قوي، تباين في المكونات النحوية.

فالتوظيف النحوي المتميز في البناء الشعري من شأنه أن يحدد فاعلية النحو و إسهامه في بناء لغة شعرية خلاقة، تستقطب اهتمام القارئ. و هذا ما حاولت الشعرية اللسانية تجسـيده بالبحث عن الأدوات و السبل التي تجعل الكلام الشعري يختلف عن الكلام العادي، و هو مـا استند عليه جاكبسون (Jakobson) و لكنّه جعل تحديد الخطاب راجع إلى الوظيفة المهيمنة عليه و يمكن أن ترتبط الوظيفة الشعرية عنده بمواضيع خارج الأدب نفسه.

1 ـــ يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية،ص 41.
2 ـــ رو مان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص73.
3 ـــ م . ن ، ص73.
4 ـــ م . ن ، ص ، ن.

و أنّ" وظيفة اللغة الأدبية هي بالتحديد وظيفة التفرد بوصفها خبرة شكلية أو تركيبا فريدا، و هذه الوظيفة جمالية بطبيعتها و في قيمتها"[1]. فمن خلال الاستخدام الخاص لمكونات العمل الأدبي تتحدد شعرية الانزياح بكونها الطريقة التي يؤدي بها الدليل الأدبي وظيفته الشعرية.

أ ــ 2 تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov):

نظر تودوروف (Todorov) إلى الانزياح في الأدب من الناحية النحوية معتبرا الانزياح لحنا مبرّرا ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقا كلّيا للأشكال النحوية الأولى . فحصول الانزياح يتطلب بالضرورة الخروج عن المعيارية النحوية أو الأصل النحوي. و قد ربط تودوروف(Todorov) الشعرية بالعمل الأدبي مصرّحا أنّ الشعرية مقاربة للأدب مجرّدة و باطنية في الآن نفسه. و ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي[2].

و الخطاب الأدبي قد يكون شعرا أو نثرا و بذلك فالشعرية ترتبط بكل الأدب و تقوم وظيفتها على معالجة الانزياحات اللغوية في الخطاب الأدبي. و قد استمدّ تودوروف (Todorov) مفهوم الشعرية من فاليري (Vallery) الذي أطلق اسم الشعرية على كل ما " له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[3].

1 ــ خوسيه ماريا بوثويلو إقانكوس: نظرية الغة الأدبية ، ص48.
2 ــ تزفيتان تودوروف : الشعرية، ص25.
3 ــ م. ن، ص 23 ،24.

فالشعرية عند فاليري (Vallery) مفهوم واسع و لا ترتبط بالمعنى الضيّق للشعر و يرى فاليري(Vallery) أن الشعر لعبة و طقس و القانون الخاص لذاته، و هو غايته الخاصة. و هذه إشارة واضحة للخصائص النوعية للأدب باعتبارها شكلا مطلقا منها[1].

و قد ركّز تودوروف(Todorov) على صلة الشعرية بالدراسة البنيوية معلنا أن الشعرية تهتم بالبنى المجردة للخطاب الأدبي و التي نسميها " وصفا أو حدثا روائيا أو سردا "[2]، كما تلتقي الشعرية مع اللسانيات في دراستها للبنى اللسانية (الصوتية و النحوية و الدلالية) و ستكون العلوم الأخرى التي تعدّ اللغة جزءا من موضوعها مثل اللسانيات و الأسلوبية و السيميائية عونا كبيرا للشعرية.

و تتضح حدود الشعرية عند تودوروف(Todorov) في الفصل بين التأويل و العلم في حقل الدراسات الأدبية، فالشعرية جاءت لتضع حدّا للتواز القائم بينهما، و الشعرية بخلاف تأويل الأعمال النوعية " لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تُنظِم ولادة كل عمل، و لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس و علم الاجتماع...الخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته"[3].

وترتبط الشعرية بالبلاغة وتعدّ من أقرب أقربائها لأنّ كليهما يدرس خصائص الخطاب الأدبي بجميع أدواته وتجلّياته سواء كان نثرا أم شعرا و تعطى الأولوية للمستوى الدلالي في دراسته للنص الأدبي استنادا على علم البلاغة في تفسير شعرية النص الأدبي و توليد المعاني الخفيّة.

1 ـــ رابح بوحوش : الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، ص 59.
2 ـــ تزفيتان تودوروف :الشعرية ، ص26.
3 ـــ م . ن ، ص 23.

ب ــ الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية (جان كوهن،jean cohen):

لقد أقام كوهن(cohen) علما للشعر أو الشعرية، مستغلاّ المقـــولات البلاغيـــة في محاولة منه لتجديد الميراث البلاغي استنادا إلى نظرية الانزياح و التي تطورت فيما بعد لتصـــبح أساسا للشعرية البلاغية. كما يعدّ جان كوهن(jean cohen) أكبر منظّر لمفهوم الانزياح من ناحية أدواته الإجرائية و جذوره البلاغية و فاعليته في تأسيس جمالية النصوص.

و ينطلق في رؤيته التنظيرية الخاصة من اعتبار الانزياح شرطا في حصول الشعرية، لأنّ قدرة الشاعر اللغوية و الإبداعية تتجلى في الممارسة الشعرية و القدرة على التوظيف اللغـــوي المتميز بخرق قانون اللغة أو الانزياح عنه باستحداث نسيج من الصـــور الفاعلـــة في النظـــام التركيبي، لتكون وظيفة الشعرية البحث عن خصائص مشتركة بين الصور المختلفة.

و لما كانت الدراسة تستند إلى المعرفة اللسانية الحديثة فإنّ اللغة الشعرية تـــبنى علـــى عناصر صوتية تركيبية و دلالية تسهم في إحداث مفارقة بين الشعر و النثر و تأســـيس نظريـــة للشعر تعكس بلاغة النص الأدبي، و في إطار تمييز الشعر من النثر يعطي كـــوهن (cohen) هدف للشعرية قائلا: " و يجب في تقديرنا الانطلاق من واقعة خام، أي من وجـــود خـــانتين تقتسمان بالضرورة اللغة المكتوبة، وذلك حسب الرأي المجمع عليه، وهما النثر و الشعر.

وهدف الشعرية بعبارة بسيطة، هو "البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليـــه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن الشـــعر و غائبة في كل ما صنف ضمن النثر، إذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي، إنّ ذلك هو السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون علمية"[1].

[1] ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص14،15.

فصفة العلمية شرط أساسي في الشعرية لقيامها على أسس لسانية كما وضحنا ذلك سابقا، إلاّ أنّ صفة العلمية لا تَعصِم من دخول الشعرية ضمن جناح اللامعقول. فاللغة الشعرية تقع في منزلة وسط بين قطبين متناقضين هما قطب الخطاب العلمي و قطب اللغة غير المعقولة، و" للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة و لكونها تؤول، و تستعيد الانسجام و المعقولية فتجتمع بذلك بالقطب الأوّل"[1].

و يكون الشعر أنسب نمط لغوي يمكن أن يحتل قدرا أكبر من اللامعقول لذلك جعل كوهن(cohen) الانزياح خاصية للشعر دون بقيّة الخطابات الأخرى، " إلاّ أنّ هذا الانزياح لا يكون شعريا إلاّ إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول"[2] .

وهذا كي لا يفقد النص وظيفته التوصيلية بغياب المعنى و تعتيمه فيخرق الانزياح " قانون اللغة في اللحظة الأولى ولكنّه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح و ليُعِيد للكلام انسجامه ووظيفته التوصيلية "[3]. التي تمنحه صفة الشعرية، " فالعبارة الشعرية و العبارة اللامعقولة يقدِّمان معا نفس اللون من عدم الملائمة"[4]. و "المجاوزة في الشعر ليست إلاّ خطأ مقصود للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر"[5].

و يقيم كوهن(cohen) تفرقته بين الشعر و النثر على أساس المعايير التي تتحكم في الظاهرة الشعرية معطيا مفهومه للنثر بقوله: " فنحن نريد أن نقارن الشعر بالنثر و نقصد بالنثر

---

1 ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ، ص 5.
2 ــ م . ن ، ص. ن.
3 ــ م . ن ، ص. ن.
4 ــ جان كوهن:اللغة العليا، تح، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ج1، ط 4 ، 1999 م ، ص225.
5 ــ م . ن ، ص 226.

الاستعمال، أي مجموع الأشكال الأكثر رواجا في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب الإحصاء. و كل مستعمل يصير في هذه الحالة حكما في تحديد ما هو نثر و ما ليس كذلك"[1].

و السؤال الذي يطرح نفسه هنا أي نوع من النثر يصلح أن تحدث المقارنة بينه و بين الشعر؟ . و للإجابة عن هذا السؤال ميّز كوهن(cohen) بين أنماط من النثر المكتوب فهناك النثر الروائي، و نثر صحفي، ونثر علمي و نستقرّ عند النثر العلمي ليكون معيارا للانزياح لأنّ العالم أقلّ اهتماما بالمقاصد الجمالية ليكون الانزياح فيه قليلا جدا، و درجة الشعرية فيه منعدمة.

و قد قصر كوهن(cohen) دراسته للشعر على الشعراء الفرنسيين المشهورين في الأدب الفرنسي، ليصل إلى أنّ "الفرق بين الشعر و النثر كمي أكثر مما هو نوعي إذ أنّما يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثّرة الانزياحات"[2]. كما أنّ الشعر يسعى إلى الوصول إلى العلمية، و" النثر هو، بالتحديد، اللغة الطبيعية، أمّا الشعر فلغة الفن، أي أنّه لغة مصنوعة"[3]. تأخذ شكلا من الأشكال. و يمكن تقصي العناصر المائزة بين الشعر و النثر من خلال تتبع البنى المميزة لكل منهما.

ب ــ 1 النظم و البناء الصوتي:

تقوم التفرقة التي أجراها جان كوهن(j. cohen) بين الشعر و النثر على مبدأ النقيض،" فالشعر عندنا ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر بل إنّه نقيض النثر و بالنظر إلى ذلك يبدوا و كأنّه سالب تماما، أو كما لو كان نوعا من أمراض اللغة غير أنّ هذه المرحلة الأولى

[1] ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص22.
[2] ــ م . ن ، ص23.
[3] ــ م . ن ، ص 46.

تتضمن مرحلة أخرى و هي مرحلة موجبة فالشعر لا يحطِّم اللغة العادية إلاّ ليعيد بنائها علـــى مستوى أعلى"[1].

فالسالب يمثل التعارض الذي عبّر عنه كوهن(cohen) بالنقيض بمعنى أنّ الشـــعر لا يملك أيّة علاقة تجمعه بالنثر، و يقوم الشعر على مستويين من اللغة، المستوى الصوتي و المستوى الدلالي و يمثل النظم أهم عنصر مميز للشعر على المستوى الصوتي للشعر مما يمنع الشـــعر مـــن الاختلاط مع النثر أو الكلام الجاري.

فالنظم من مقومات العملية الشعرية و أداة فعالة فيها، و هو رجوع بالمقابلة مع النثـــر، و يعرفه جرار هوبكاس بكونه" خطاب يكرر كلاّ أو جزءا نفس الصورة الصوتية"[2]. و يتمثل النظم أساسا في الوزن و القافية، و قد جعل كوهن(cohen) النظم محور الفصل الثاني مـــن كتابه الأوّل" بنية اللغة الشعرية"، كما بحث مسألة القوافي في مواضع متعددة من كتابه مـــبرزا دورها في تحديد الوزن والإيقاع من الناحية النحوية و الدلالية و التركيبية.

و النظم بمعناه الخاص هو النظم المطّرد فللوزن و للقافية مردود كبير فيـــه. و في هـــذا الشأن ينكر قرلين(Girlaine) القافية في الفن الشعري الذي يجعل مبدأ الموسيقى قبل كـــل شيء، "إذ أنّ تكرار صوت واحد تكرار لا يني، هو في الواقع، مصدر ضعيف للموســـيقى"[3]. فالقافية هي نتيجة نظم مبني على عدد المقاطع و هذا بالعودة إلى طبيعة اللغة.

---

1 ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص49.
2 ـــ م . ن ، ص 53.
3 ـــ م . ن ، ص73.

و يحدد كوهن(cohen) فاعلية القافية كعنصر صوتي و علاقتها بالوزن حيث عارض رأي أرغون(Aragon) القائل: " أنّ القافية هي التي تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر"[1]. بل إنّ كوهن(cohen) ناقضه في ذلك " إذ ليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هو الذي يحدد القافية، فهي في حدِّ ذاتها، ليست عاجزة على إنهاء البيت و حسب، بل إنّها لا تكتسب صفتها إلاّ بوقوع النبر عليها"[2].

و هذا ما يجعل صوتية القافية تبرز في بعدها الدلالي الذي ينتظم بصورة خاصة ليشكل معالم الشعرية، و" الحقيقة أن القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها. و هي، كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالمعنى "[3] . فالتغيير الفونيمي المتميز للقافية يخلق جرسا موسيقيا يسهم في تغيير المعنى و بنائه.

و تعكس القافية الانزياح الشعري بشكل واضح فهي "تقلب الموازاة الصوتية التي تقوم عليها سلامة الرسالة"[4]. فالشعر يقوم على بناء صوتي مختلف يناقض الفكرة القائلة إنّ التجانس الصوتي يؤدي إلى قرابة معنوية فتماثل الصوت لا يعني تماثل المعنى .

فالجملة وحدة بالصوت و المعنى معا لكنّ القاعدة هي التوازي بين الوقف الصوتي و الوقف الدلالي وهذا متاح في النثر فقط، " أمّا في النظم فتختل الموازاة، فما يقدِّم معنى تاما،

---

[1] ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص74.
[2] ــ م . ن ، ص. ن.
[3] ــ م . ن ، ص. ن.
[4] ــ م . ن ، ص76.

أي الجملة، لم يعد محصورا بين وقفتين، و ما هو محصور بين وقفتين أي البيت، لم يعد يقــدِّم معنى تاما"[1].

كما أنّ الشعر يأخذ طابع الغموض و الالتباس في مستوى الأصوات والتراكيب بينمــا يسعى النثر إلى التبسيط و المطابقة، باستبعاد التماثلات الصوتية المختلفة من جهة المعنى." و هذا يوضح جيدا التعارض بين النثر و الشعر، فالنثر يتجنب ما وسعه ذلك تقارب الألفاظ المشتركة، أمّا الشعر فلا يكتفي بتقاربها بل يضعها في موضع واحد"[2].

و يبرز دور القافية النحوية التي تكون فيها التماثلات الصوتية ذات دلالة، وقد أكّــد جاكبسون(Jakobson) دور القوافي النحوية في حديثه عن " شعر النحو و نحو الشعر" مشيرا إلى أن تكرار نفس الصورة الصوتية يعدّ المبدأ المكون للأثر الشعري[3]. وقد اســتَنَد كــوهن (cohen) على جاكبسون(Jakobson) حول تمييزه بين القوافي النحوية و القوافي غــير نحوية مشيرا إلى أنّ القافية اللانحوية هي " التي لا تعْبَأُ بالعلاقة بين الصوت و البنية النحوية، فقد تدخل مثلها في ذلك مثل جميع الأشكال اللانحوية، في نطاق الأمراض العقلية"[4].

كما أجرى المؤلف دراسة إحصائية للقوافي النحوية ضمن فئات صــرفية مــن أسمــاء و نعوت و أفعال...، و تتجاوب هذه الفئات النحوية مع فئات دلالية، متقصّيا في ذلك تقنيات التقفية في الشعر الفرنسي في الفترات الشعرية الثلاث، ليصل إلى خلاصة مفادها أنّ القوافي غير الفئوية أي التي لا تنتمي إلى نفس الفئة الصرفية تزداد عددا من الكلاسيكية إلى الرومانســية، و بالمقابل فإنّ تزايُدها من الرومنسيين إلى الرمزيين فضعيف.

---

[1] ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص. 70.

[2] ـــ م .ن ، ص 78.

[3] ـــ رو مان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 66.

[4] ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية،ص 32.

و قد انتصر كوهن(cohen) للقافية في مواضع كثيرة من كتابه "بنية اللغة الشعرية" باعتبارها عاملا أساسيا في التكوين الفني الشعري، " فالقافية ليست مجرّد تكرار أصوات، بل هي تكرار الأصوات الأخيرة"[1]، و بهذا تكوّن ميزة ثابتة في البيت الشعري. تعاضد التجانس الصوتي لإنتاج بنية صوتية دالّة، و تتميز المجانسة الصوتية الداخلية عن القافية بالوقفة هذه الأخيرة التي تتبع القافية في تحديد البيت الشعري.

" و يكون الجناس الحرفي مقوّما مماثلا للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت و يحقق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت"[2]. و قد استعمل الجناس الشعراء الفرنسيين جميعا و من ذلك بيت فاليري(Vallery) الآتي:

Vous me le murmurez rameures drumeurs

وفيه يتجانس 15 فونيما من مجموع 23 فيظهر فيه الصوت (r) ست مرات، و(m)خمس مرات و(u) أربع مرات .

و يتساءل كوهن(cohen) عن وظيفة الجناس و يقارنه بالقيمة التعبيرية للقافية ليصل إلى أنّ وظيفة المماثلة الصوتية لا تظهر إلاّ بمقارنة المنظوم و المنثور. و "تمثل كلّ قافية وجناس في الخطاب النثري عائقا يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أمّا المنظوم فهو على النقيض من ذلك، يبحث عنهما، بل يجعل من القافية قاعدة سالبة "[3].

---

[1] ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 74.
[2] ـــ م . ن ، ص 82.
[3] ـــ م . ن ، ص 84.

فالقافية هي ضرب من الانزياح تحدثه المماثلات الصوتية و التي هي طارئة و جديدة بالنسبة للكلام العادي و كأنّ القافية تحدث نوعا من الاشتراك الدلالي في الكلمات المقفاة و التي تحقق النظم، لنصل إلى أنّ " نظم الشعر ليس له وظيفة سالبة و معياره هو نقيض معيار اللغة الطبيعية "[1] . لتصبح القافية بذلك علامة تعارض بين المنظوم و المنثور، تحارب الفكرة القائلة بأنّ القافية حلية تزيينية للكلام الشعري بل هي أداة فاصلة بين الشعر و اللاشعر، و تعمل على إحداث فاعلية دلالية، فالقافية " قادرة على إذابة كل التعارضات القائمة بين مفردات اللغة، و على إلغاء مبدأ السلب، و على إعادة الانسجام الذي كان مفقودا داخل الخطاب الشعري"[2].

ويعدّ الوزن عنصرا فاعلا في الإيقاع و البناء الصوتي، والوزن لدى كوهن(cohen) هو " عدد المقاطع التي يتكوّن منها البيت، و ليس المعتبر، مع ذلك هو هذا العدد في نفسه بل تكراره بعينه من بيت لبيت، و بهذه الصفة يحقق الرجوع"[3] . و لا يكون الشاعر عروضيا إلاّ إذا كان متماثل الوزن، و يطرح كوهن(cohen) الوزن و الإيقاع كعاملان يسهمان معا في تحقيق التماثلات الصوتية في الخطاب الشعري، فالوزن"كما نعلم هو العنصر الأساسي المتواطئ عليه في العروض الفرنسي"[4].

إلاّ أنّ هناك شك بشأن هذه المسألة وبذلك انقسم المختصون بين متمسك بالوزن و متمسك بالإيقاع إلاّ أنّنا لا نستطيع إنكار قدرة كل من الوزن و الإيقاع على إحداث ملمح شعري متميز فالإيقاع يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام، و هو كما يقول نيوس

[1] ــ م جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص84.
[2] ــ أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، ص362.
[3] ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 84.
[4] ــ م . ن ، ص، ن

سيرقان(Nius cirgan): " دورية زمنية ملحوظة"[1]، تتواجد في الشعر الفرنسي و" إنّ بنيـــة ما لن تسمى بنية إيقاعية إلاّ إذا واجهنا تكرارها و لو افتراضا" [2]. و هذا التكرار قد يتضـــمن الوزن فينتج لدينا جمل دلالية مختلفة بجمل صوتية متماثلة.

والإيقاع هو العامل البنائي المسيطر في البيت الشعري و الذي يعدّل و يكيّـــف بقيـــة العناصر، و يمارس تأثيرا حاسما على جميع مستويات الشعر الصـــوتية و العرفيـــة و الدلاليـــة، فالإيقاع بمثابة التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة وهو الخاصية المميزة للقول الشـــعري[3]. التي تزيد في التعارض بينه و بين القول النثري. "فالمماثلة الوزنية و المماثلة الإيقاعيـــة تظـــلان دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية، و الحال أنّ هذه المماثلة المعنوية غـــير موجـــودة في أبيـــات القصيدة، و بذلك يختل توازي الصوت و المعنى و في هذا الاختلال يحقق العروض وظيفتـــه"[4] المساندة للإيقاع على خلق تنوع صوتي دلالي . و هذا ما ذهب إليه الشكلانيون الروس عندما عدّوا الوزن "حالة من حالات الإيقاع و برهانا ملموسا على وجوده"[5].

ب ـــ 3 خطية النثر و دائرية الشعر:

لم يتوان كوهن(cohen) من عرض الاختلاف و التناقض بين الشعر و النثر فبعـــد طرحه لمكونات النظم و طريقة بنائها و عملها في الكلام الشعري و التميزات التي تحدثها القافية و الوزن والإيقاع من انتظام صوتي و دلالي متميز يكون فارقا بين بنية الشـــعر و اللاشـــعر ، بالرغم من إمكانية تواجد أحد هذه العناصر في النثر.

---

[1] ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 86

[2] ـــ م . ن ، ص 87

[3] ـــ صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص71.

[4] ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 89.

[5] ـــ صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 7.

" إن الصوت في النظم دليل كما هو في النثر، غير أنّ دلالته عسيرة الإدراك إنّها سلب تام. فالنظم مكون من أدلّة تعمل في الاتجاه المضاد"[1]. بحيث يكون الفهم عنصرا حاضرا دائما بغض النظر عن ملامح الغموض التي تميز الكلام الشعري.

و يعرض المؤلف نقطة هامة في تحديد الفروق بين الجنسين تتمثل في خطية النثر و دائرية الشعر و لتتبع هذه النقطة لابدّ دائما من تتبع الأساس الشكلي الذي يقوم عليه كل من البناء الشعري و البناء النثري.

فإذا كانت اللغة عند دوسوسير(d.sausur) لا تشمل غير الاختلافات و التعارضات فإنّ العلاقة بين الدوال و المدلولات محكومة دوما بمبدأ الاعتباط. كما أنّ تتبع طريقة تراصف الدوال و تراكبها مع بعضها البعض من شأنه أن يحدد الجنس الكلامي، فالنثر" يستخدم الدوال بطريقة ترد بها متتابعة تتابعا مستمرا، و من ثمّ تسير القراءة الخطية للمنثور إدراك مقاصد الكلام والإتيان على مضمونه، و على خلاف ذلك فإنّ الشعر يستخدم الدوال بشكل مخصوص به و صورة تغاير صورة الدوال في النثر"[2].

فالخطاب النثري يجنح دائما إلى لغة المطابقة و التبسيط و المباشرة و تجنب الألفاظ المشتركة الدلالات و الفونيات لتجنب الالتباس لأنّ غايته هي الإبلاغ و التوصيل بالدرجة الأولى بينما يسعى الشعر إلى تحقيق الجمالي و الوصول إلى منافذ الشعرية باستخدام التماثلات الصوتية و التكثيف الدلالي المتنوع.

" ونستخلص من هذه الوقائع كلّها نتيجة واحدة، و هي إنّ النظم ليس مختلفا عن النثر و حسب بل معارض له، و ليس شأنه أن يكون مما ليس نثرا، بل هو نقيض النثر. فالخطاب

[1] ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 96.

[2] ـــ أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، ص270.

النثري يعبر عن الفكر الذي هو نفسه استطرادي أي ينتقل من فكرة لفكــرة، و قــد شــبّه ديكارت الفكر بالسلسلة"[1]. ويمثل مفهوم السلسلة كنقطة اشتراك بين الشعر و النثر،" إنّ الشعر مثله مثل النثر يؤلف خطابا أي أنّه يرصف سلاسل من الكلمات المختلفــة صــوتيا غــير أنّ العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية"[2].

و يكتسب الشعر صفة الدائرية اعتمادا على التكرار الذي يتميز به الخطاب الشــعري و قد أكّد كوهن(cohen) رأيه حول التكرار في كتابه" اللغة العليا "، مشيرا إلى أنّ " التكرار صورة تحتوي على تميز خاص، فهي في حركة واحدة تجسد المجاوزة و تقلصها معا، فالمجاوزة من خلال الإطناب و التقليص من خلال تغيير المتنوع، و هو من هذه الناحية، مجاز كثافة"[3].

و عالج كوهن(cohen) مسألة إطناب التكرار في قصيدة لوركا (Lorca) " مرثية مصارع الثيران"حيث ترددت عبارة (Alas cincode la trade) "الخامســة مســاء" ثلاثين مرة الاثنين و الخمسين بيتا الأولى. و النص يبدأ على النحو الآتي:

الساعة الخامسة مساء

كانت الخامسة مساءا بالضبط

احضر طفل السفانا البيضاء

الخامسة مساء

الخامسة مساء

[1] ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 92.
[2] ـــ م . ن ، ص 92.
[3] ـــ جان كوهن:اللغة العليا ، ص458.

آه ما أفضل الخامسة مساء

كانت الخامسة في كل الساعات

كانت الخامسة في ظل المساء[1].

و نتساءل عن التشفير الذي يحدثه التكرار في هذه القصيدة استنادا على مبررات داخل القصيدة انطلاقا من كون"الشعر يقوم على التأثيرية التي يعرّف الأدب من خلالها"[2]. ويبدو أثر التكرار واضحا في تكثيف و تصاعد الدلالة.

" فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى و تتغير على مستوى الكثافة، و التكـــرار يؤكّد نمو الكثافة، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة الوحيدة" [3]. كما أنّ لا شيء قـــد يـــبرز الطبيعة اللاتأثيرية للنثر مُقابَلَة بالشعر أكثر من ظاهرة التكرار.

و "الإطناب مستبعد في منطق لغة النثر، و هو القاعدة في اللغة الشعرية، لأنّهما ليست لهما نفس الوظيفة، فالإطناب، لا يقدِّم معلومة، و لكنّه يوضح، ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هي لغة العاطفة"[4].

ويقرّ كوهن (cohen) في الفصل الثاني من كتابه "بنية اللغة الشعرية "، بوضوح أنّ " النظم دوري و النثر خطي المسار. و مظهر التناقض في هاتين الخاصيتين بادٍ للعيان، ومع ذلك

---

[1] ــ جان كوهن: اللغة العليا ، ص 458،459.

[2] ــ م . ن ، 460.

[3] ــ م . ن ، ص 457.

[4] ــ م . ن ، ص 458.

فإنّ الشعرية لم تأخذه أبدا بعين الاعتبار، بل جعلت من الرجوع خاصة معزولة تضاف إلى الرسالة من الخارج لتضفي عليها مزيّة موسيقية "[1] .

ويصرّ كوهن(cohen) على توضيح الخطية النثرية و الدائرية النظمية مبرزا " أنّ التناقض هو الذي يكوّن النظم لأنّه ليس نظما مطلقا، أي ليس رجوعا كاملا، إذ لو كان كذلك لما أمكنه أن يحمل معنى، و لأنّه ذو دلالة فإنّه يبقى خطيّ المسار. فالرسالة الشعرية نظم و نثر مرّة واحدة"[2]. فصفة الخطية ليست حكرا على الفن النثري فقط بل للشّعر كذلك نصيب فيها، فالدائرية إذا كانت وسيلة و غاية في المنظوم، أفقدت النص معناه و أدخلته في حيز النص المغلق الخالي من أيّة دلالة. ليسقط بذلك من سلم اللغة، لذلك وجب مراعاة أن لا تكون المماثلة سابقة لمقتضيات الدلالة.

ب ــ 4 البنية المفهومية و البنية الوجدانية:

إنّ إيجاد ملمح تمييزي للغة الشعرية كان أكبر هم أرّق كوهن(cohen) فانطلق من اقتناعه بأنّ اللغة الشعرية تكتسب نسبة عالية من التأثيرية تفوق ما في الكلام العادي من إثارة، و هذه التأثيرية تدخل ضمن خصوصية التركيب الشعري التي تسهم في رفع درجة الشعرية و بذلك يحصل انجذاب قوي بين النص الشعري المليء بالطاقات الجمالية و الإبداعية و بين المتلقي الانفعالي الذي يسعى إلى فك شفرات النص و تحليل بنياتها التعبيرية من وزن و قافية و إيقاع وصور إبداعية تحدث نغما موسيقيا يصل إلى نفس القارئ فيحرك مشاعره وأحاسيسه.

و يرجع هذا التواصل الفعال بين المتلقي و الخطاب الشعري إلى الدور الجمالي الذي يحدثه الانزياح الناتج من تفاعل الوحدات اللغوية المنزاحة و العادية و تشكيل نظام تركيبي

[1] ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص96.
[2] ــ م . ن ، ص96.

و دلالي ذو سمات خاصة تطبع النص الشعري. وقد لخص كوهن(cohen) هذا النوع من التميّز بين الشعر و النثر بمفهومين هما البنية المفهومية و خصّها بالمدلول التصويري و الوظيفة الوجدانية و تتعلق بالمدلول العاطفي.

و قد نظر كوهن(cohen) إلى التعارض بين البنية المفهومية و البنية الوجدانية في بعض المواطن من كتابه " بنية اللغة الشعرية "، ففي الفصل الخامس من كتابه يطرح هذه القضية بعد أن عالج أبيات لنرفال(Nerval) و بريطون(Breton) و فينيه(Vigny) قائلا: "هكذا نخرج من الوصف الطويل الموالي بانطباع متميز و خصوصية نوعية يصعب بالفعل تحديدها بكلمات المعجم العادي. و لنقل، لضبط الأفكار، إنّ هذا المزيج من العُذوبة و المهابة، من البساطة و الأُبّهة يخلق جوّا قُدسِيا"[1]، يعكس فاعلية اللغة الشعرية.

" إنّ الحدث و الديكور المتنافرين في حدّ ذاتهما يحققان وحدة الانطباع نفس السكينة القدسية تلفّ الكائنات و الأشياء ملغية الفوارق الموضوعية بينهما...إنّ الوحدة المفقودة على المستوى المفهومي تستعاد على المستوى العاطفي و هذا هو الأساس العميق لكل شعر"[2].

فالإحساس بالشعر لا يقف عند البنية المفهومية فقط بل يتعدى ذلك إلى اكتشاف عوالم أخرى قابعة في البنية العميقة تسعى الوظيفة العاطفية إلى إيجادها و تحيينها، استنادا على عناصر أخرى تعمل كقرائن دالّه تستثير الفعل العاطفي، " بوساطة الخلق التصويري الذي يكون معادلا لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحثّ الخيال على إعادة تحليل و تركيب البناء اللغوي"[3].

[1] ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 170.
[2] ــ م .ن،ص.ن.
[3] ــ رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص114.

هذه الوحدة العاطفية التي يستثيرها الشعر و يخلوا منها النثر "تتحقق بواسطة الانقطاع و فيه، إنّ هذه الكلمات، بدون تصوير لن تتحمل إلاّ المعنى المفهومي و الموضوعي وحـــده في الرسالة. إن الوحدة العاطفية هي الوجه الآخر للانقطاع المفهومي"[1].

كما أنّ هناك مصطلحين آخرين للتعبير عن الوظيفة المفهومية و الوظيفة الوجدانية و هما على الترتيب دلالة المطابقة و دلالة الإيحاء "فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية و دلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية"[2].

و نخلص بذلك إلى نظرية إيحائية خالصة مفادها أنّ "وظيفة النثر هي المطابقة، و وظيفة الشعر هي الإيحاء"[3]. وقد تعرض كوهن (cohen)إلى بعض النقاد و طرح أفكـــارهم مثـــل أ.ريتشارد(Richrds) في كتابه "مبادئ النقد الأدبي"، فالشعر عنده هو الشكل الأرقى للكلام الوجداني، كما طرح كارنب(Karneb) نفس القضية في كتابه "الفلسفة و التركيب المنطقي" بقوله:" أنّ غاية القصيدة التي تَمثُل فيها كلمات خيط الشمس و الغيوم ليست أخبـــارا عـــن أحداث مناخية و لكن غايتها هي أن تعبر عن عواطف معينة يعانيها الشاعر و أن تـــثير فينـــا عواطف مماثلة"[4].

و ذهب كوهن(cohen) في كتابه " اللغة العليا " إلى استقصاء الإثارة التي تحـــدثها بعض الكلمات مثلا، فالكلمات هي و ليست هي في آن واحد تبعا لتحقق المعـــنى الســـياقي. و على تعبير رامبو(Ramboud) فإنّ تأثيرية الشعر تتجدد من خلال ما تحمله الصور مـــن

1 ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 170.
2 ـــ م . ن، ص 196.
3 ـــ م . ن، ص.ن
4 ـــ م . ن ، ص195، 196 .

نغمات موسيقية، و أنّ " الكلمات الشعرية تتغنى و الاستعارة تكون خطيرة إذا هي أرسلتنا إلى دال إيقاعي يتواءم مع مدلوله فالشعر هو غناء المدلولات، هو التفكير المُغنَّى"[1].

فالشعر الذي يحمل شحنات عاطفية هو الشعر الغنائي فالمعنى الشعري يؤثر على المتلقي بنفس طريقة الموسيقى " التوجيه الخارجي". فكل شعر هو غنائي على حدّ تعبير فاليري (Vallery)، كما أنّ" فهم القصيدة يعني أن تدخل في صدى معها، لقد أعلن كاندسكي(Kandinsky) إنّ كلّ كلمة تنطق(مثل السماء، الإنسان) تثير كونا داخليا حقيقيا"[2]، و مما لا شك فيه أنّ هذا الكون يتحقق في الشعر أكثر من النثر مما يمثل تعارضا بارزا بين الجنسين.

ففي السياق الشعري تَتَنَاعَش الكلمات من خلال لون من التفاعل اللفظي الداخلي. (إنّ كلمة "خضراء" في عبارة " ليلة خضراء " كلمة لها ذبذبات، ترسل لونا من الإشعاع يأتي المتلقي، و يحدث اتصالا معه)[3]. على عكس الكلام النثري فتكون كلماته جافة تكاد تكون حمولتها العاطفية منعدمة مقارنة من الشعر و كما يقول ازراباوند: من خلال كلمات الشعر الحيّة المتوهجة المنتعشة المحرقة تتولد الطاقات الكبرى، إنّها " يشعل بعضها بعضا"، كما يقول مالارميه(Mallarmé). و هي "رموز منتصبة"، كما يقول بارث(Barthes).

و لقد كتب مرلوبونتي(Merloeau.ponty):"إنّ القصيدة إذا كانت تحمل معنى أوّل قابلا للترجمة النثرية، فإنّها تقود داخل روح المتلقي وجودا ثانيا بجسدها كقصيدة"[4].

[1] ــ جان كوهن:اللغة العليا، ص 378.
[2] ــ م .ن، ص379.
[3] ــ م .ن،ص379.
[4] ــ جان كوهن:اللغة العليا ، ص 379.

إنّ الانفعالية هي وصف لتأثير المعنى أي تتبع لفاعلية المحتوى بذاته، "فالوظيفـــة الانفعاليـــة لا تصنف لا داخل القيمة الخارجة عن الكلام و لا داخل القيمة الامتدادية له و إنّما داخـــل مـــا يشكّله المنطوق من خلال قيمته الكلامية الخالصة"[1]. و التي تحمل في طياها شحنات عاطفيـــة مختلفة. فالانفعالية وصف لتأثير المعنى وليس المعنى ذاته.

و هو ما ذهب إليه مالارميه (Mallarmé) في قوله: "إنّني ابتكر لغة من شـــأنِها أن تفجّر شعرية شديدة الجدّة، أستطيع أن أعرّفها بهاتين الكلمتين، أن نرسم أثر الأشياء التي الذي تحدثه لا الأشياء ذاها لكن أين يكمن هذا الأثر؟. إنّ الشعر لا ينبغـــي إذن أن يتشـــكل مـــن كلمات و لكن من أحاسيس و كل الكلمات تمحى أمام الأحاسيس"[2].

و إذا كان كوهن(cohen) في كتابه " بنية اللغة الشعرية" قد تعرّض في مواضع غير قليلة بالنقد إلى شكلية جاكبسون (Jakobson) فإنّ كتابه " اللغة العليا " كذلك لم يخلو من النقد الموجّه لجاكبسون(Jakobson) الذي قابل بين اللغة الانفعالية و اللغة المرجعية في تحليل وظائف اللغة مقرًا بأنّ الوظيفة الأولى متعلقة بالمتلقي بينما تختص الوظيفة الثانية بالسياق.

وهذا التحليل ــ في نظر كوهن ــ ينطوي على تنـــاقض كـــبير، و قـــدّم كـــوهن (cohen) رأيه في هذا الشأن باعطاء الأمثلة الآتية:" موت والدي ألحق بي كثيرا من الألم " أو" الموقف الحالي يقلقني"، فهاتان العبارتان تتطابقان مع تعريف جاكبســـون(Jakobson) للوظيفة الانفعالية، أمّا إذا قابلنا االعبارتين السابقتين بالمثال الآتي: "الســـماء تمطـــر اليـــوم" أو "الأزمة الاقتصادية تمتد" . فسنجد العبارات السابقة مرجع، وليس مـــن المنصـــف أن نجعـــل

[1] ــ م . ن ، ص 386.

[2] ــ م . ن ، ص 387.

الوظيفتين متقابلتين وظيفيا و إنّما ينبغي التمييز بين المرجع و المحتوى، فجاكبسون (Jakobson) لا يفرق بين المرجع و المدلول أو المرجع و المعنى الذي يتلقاه المخاطب.

لكنّ كوهن(cohen) حرص كل الحرص كل إعطاء صورة شاملة لمفهوم الوظيفة الوجدانية للشعر فقد طرح أمثلة من الشعر لإثبات ذلك، فعندما تقرأ شعرا ذو إيقاع حزين كقول بودلير(Boudelair):" كانت السماء حزينة و جميلة كأنّها مذبح هائل للقرابين"[1]، فإنّنا نحِسُّ أن القراءة الشعرية هي تغيّر، و فهم القصيدة يعني أن تحسّ المعنى.

واللغة الشعرية لا تصنع معنى إلاّ إذا اصطدمت بتجربة هي الظهور نفسه لهذا المعنى. فاللغة الشعرية متعة جمالية تتحقق بحدوث الإثارة و الفعالية التي تحدِثها الكلمات المشحونة بالعواطف الإنسانية. إنّ الشعر لغة مثيرة تختلف عن اللغة غير الشعرية، فعنصر الإثارة هو " الملمح الوظيفي الملائم للتقابل بين الشعر/لا شعر "[2].

فالأمر مرتبط إذن بتغيير المعنى و وضعه في صور انفعالية جذّابة. و "لا يمكن للمعنى المفهومي و المعنى الانفعالي أن يتواجدا مجتمعين في حضن نفس الوعي، إذن لا يمكن للدال أن يتضمن مدلولين متناقضين"[3]. و لهذا كان على الشعر أن يقطع الرابط القائم بين الدال و المفهوم لأجل استبداله بالانفعال

ثالثا ــ الغموض و الشعرية:

لقد طرحنا مصطلح الغموض في الفصل الأوّل من دراستنا و لاحظنا كيف شكّل الغموض عند عبد القاهر الجرجاني نمطا جماليا خاصا يحببه المتلقي و يتجاوب معه. في خلق

---

1 ــ جان كوهن:اللغة العليا ، ص391.

2 ــ م . ن ، ص395.

3 ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص214.

إنتاجية دلالية تثري النص الأدبي و تعطيه بعدا استطيقيا لكون الغموض يعطي النص صبغة من التداخل التركيبي و الدلالي على مستوى الأصوات و الكلمات والصيغ و التراكيب. و هو ما يفتح النص على دلالات متشابكة تثير المتلقي.

و لم يبتعد كوهن(cohen) كثيرا عن عبد القاهر الجرجاني عند إثارتـــه لإشـــكالية الغموض و علاقتها بالشعرية والانزياح ." إنّ الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح و نفيه. تكسير البنية و إعادة التبنين. و لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكـــون دلالتها مفقودة أوّلا ثم يتمُّ العثور عليها وذلك كلُّه في وعي القارئ "[1].

فالميزة الأساسية و التي يجب توفّرها في الشعر لكي يحقق شعريته هي الانزيـــاح الـــذي يفقد القصيدة معناها لتدخل بذلك في حقل الغموض الذي يجدب إليه القـــارئ و يدفعـــه إلى البحث عن المعاني المفقودة و استحضارها وفقا لتقنيات و أسس خاصة يستند عليها.

و الملاحظ على كوهن(cohen) في كتابه الأوّل" بنية اللغة الشعرية"، أنّه لم يستخدم مصطلح الغموض بشكل أساسي و رسمي بل استحضره من خلال مصطلح رَدِيف له أو يوازيه في المعنى و هو الانزياح، فراح يستقصي الغموض الذي يحدثه الانزياح في الكـــلام الشـــعري، مقسما صناعة ما هو شعري إلى زمنين: 1 ــ عرض الانزياح ، 2 ــ نفي الانزياح .

فالشعر لا ينقض البناء إلاّ ليعيد بناءه، كما أنّ لا معقولية القصيدة و غموضها هو الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من طبيعة أخرى.

---

[1] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص173.

" إنّ المعنى في نفس الصورة هو ضائع، وبواسطتها، هو في نفس الآن،ضائع ومكتشف من جديد"[1]، فضياع المعنى و اختفاؤه هو ما يميز الكلام الشعري و يطبعه بطابع الغموض الذي يحثّ المتلقي على اكتشافه من جديد و توضيحه في صورة مختلفة ومتفردة توسم بطابع الجدّة والحداثة.

فالكلمة الشعرية " هي نفس الآن موت و انبعاث للغة " [2]. و كون الشعر فنّا هو ما يدفع الشاعر إلى تغيير المعاني بتغيير دلالات الألفاظ للحصول على إيحائية اللغة، والعلامات اللسانية ليست متصلة بما تحيل عليه بعلاقة واحدة، و هذا ما يزيد من نسبة الغموض بزيادة نسبة المدلولات على حساب الدال.

و هو ما أشار إليه جاكبسون(Jakobson) في تحديده لقيمة الغموض بقوله: (إنّ الغموض خاصية داخلية و لا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، و باختصار فإنّه ملمح لازم للشعر و نكرر مع إيمبسن أنّ " مكائِد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها"، و ليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، و إنّما يصبح المرسل و المتلقي غامضين أيضا)[3] .

لنصل إلى أنّ " هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة. و إنّما تجعلها غامضة"[4]. فنوع العلاقة بين الدال و المدلول هي ما يدفع القارئ إلى إشكالات متعددة تبنى على أساس فعل التذوق الذي يحدث عند المتلقي.

[1] ـــ جان كوهن :بنية اللغة الشعرية ، ص194.
[2] ـــ م . ن، ص 214.
[3] ـــ رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ص51.
[4] ـــ م . ن ، ص . ن.

و قد يحقق الانزياح نسبة عالية من الغموض تسهم في خلق فجوة واسعة بين النص و متلقيه تؤدي إلى إلغاء الوظيفة التواصلية للغة و طمس عنصر الفهم الذي هو أحد شروط التواصل، فاللغة تتوقف عن أداء وظيفتها عندما يتخطى التعدد الدلالي حدّا معينا، و بذلك يتحقق الطلاق بين المؤلف و القارئ.

ولتفادي اتساع المسافة بين المؤلف والقارئ يجب عدم إغلاق الكلام الشعري، لأنّ تحقق الوظيفة الشعرية مرتبط بتحقق الوظيفة التواصلية، و " هناك درجة انزياح حرجة ــ مختلفة بدون شك من قارئ لآخر. و لكنّنا نستطيع اعتمادا على الإحصاء تعيين قيمته المتوسطة ــ إذ بتجاوزها تكّف القصيدة عن انجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالّة، و ربّما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر و الجمهور حاصلا بسبب تجاوز الشعر بسهولة لهذه العتبة"[1]، مما يفقد الكلام خاصيته الشعرية.

إنّ إصرار كوهن(cohen) على التمييز بين الشعر و النثر بطرحه لعلاقة التعارض بين البنية المفهومية و البنية الوجدانية دفعه للإشارة إلى ما يتميز به النثر من وضوح، وذلك نتيجة التطابق بين الدال و المدلول في تشكيل معرفة عقلية خالصة، في مقابل الشعر الذي يقوم على الغموض بتجاوز الدال للمعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، و ما يترتب عن هذا الغموض من تأمل دقيق للغة و نظامها.

و قد أشار فاليري (Vallery) إلى أنّ وظيفة القصيدة "هي أن تنتج عاطفة، وإنّه يبقى أنّ تلك العاطفة المنتجة هي خاصة متميزة و من المهم لنا أن نفرّق بوضوح ما أمكن بين

---

[1] ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 179.

العاطفة الشعرية و العاطفة العادية"[1]. و إنّ هذه القيمة التأثيرية قد تكون مباشرة أو غير مباشرة تبعا لاختلاف الصور التي تأتي عليها.

و يشير كوهن(cohen) في كتابه" اللغة العليا " في مواضع متفرقة إلى الغمــوض في الشعر وما يحدثه من تغييرات في مسار المعنى، فعند حديثه عن الغموض الحاصل مــن تعدديــة المعنى، يطرح كلمة "الحب " في الفرنسية، فهي متعددة المعــاني و تشــير إلى أنمــاط شــديدة الاختلاف من العلاقات.

فبودلير(Boudelair) "يربط بين الحب و اللون الأخضر علــى خــلاف أســجود (Ausjod) الذي ربط بينه و بين اللون الأحمر"[2]. و هو ما يثير التناقض و الغموض في فهــم الكلام الشعري، فقيام الشعرية على الغموض يتطلب من القارئ هضم التعارض الظاهر بــين الكلمات، و إعطاء حمولات دلالية للألفاظ تمكّن من قراءة النص قراءة تكسر قوانين العــرف و المألوف.

و يبقى كوهن(cohen) دائما متورطا مع الثنائيات التي ارتكز عليها بحثه في الشعرية و الانزياح، و يطرح لتتبع قضية الغموض مصطلح الوضوح في مقابل الغموض مستندا في ذلك على فلسفة ديكارت و الذي يعني بالواضح:" معرفة تظهر و تتجسد في روح يقظة"[3].

كما استند كوهن(cohen) كذلك على آراء جماعة " بور رويال " والتي تقول " إنّ كلّ فكرة هي محددة من خلال كونها واضحة، و أنّ غموضها لا يأتي إلاّ من تشوشها كما في

---

[1] ــ جان كوهن:اللغة العليا ،ص392.
[2] ــ م . ن ، ص403،404.
[3] ــ م . ن ،ص413.

الألم فالشعور الذي نحس به واضح و محدد كذلك"[1]. فالأفكار تكون واضحة عندما تستطيع وضعها في نظام المتضادات، والوضوح يأتي دائما كمقابل للغموض.

فاللغة غير الشعرية من خلال بنيتها الاسمية ـــ الفعلية مكوّنة من كلمات قابلة للتضاد و هي من خلا ل هذا قابلة للتصور، و من هنا فهي لغة واضحة، أمّا اللغة الشعرية فهي على العكس من ذلك، و للسبب المقابل ينبغي أن تعامل على أنّها غامضة بطبيعتها، "فكل شيء غامض من خلال كونه شعرا"[2]. فالغموض و الشعرية يتزايدان طرديا فكلّما كان الشعر غامضا كلما زادت درجة الشعرية.

إنّ للغموض صلة وثيقة بالدوال و المستويات اللغوية التي يصعب حل شفراتها، فالتشكيل الشعري الغامض يوحي لنا في البداية بالتغيير و يبعث فينا إحساسا بالغرابة، و شعورا بجوّ التغيير سرعان ما يزول، و القول" بأنّ اللغة الشعرية غامضة لا يعني بأنّها تغلّف معناها و لكنها ترسلنا إلى معنى مغلّف غامض، أي أنّه معنى قابل للوصول إليه من خلال لون من الوعي الغامض أيضا.

ويقول مالارميه (Mallarmé) عن الغموض بأنّه : ينبغي أن يكون في الشعر ألغاز دائما، إنّ الغموض ليس هو صُدْفَويَة تفكير لم يجد العبارة الملائمة، إنّه منهج معتمد لأنّه هو الذي يشكل الشاعرية[3]، كما أنّ " القصيدة الغامضة يمكن أن تعرَّف من خلال التناقض فيقال:

[1] ـــ جان كوهن: اللغة العليا. ،ص413
[2] ـــ م . ن ، ص414.
[3] ـــ م . ن ،ص415.

إنّها تعبير واضح عن فكر غامض و هي تريد ذلك: لأنّها تجد في غموض التصـــور حقيقتـــها الخالصة "[1].

فالغموض ملمح شعري خاص يميّز اللغة الشعرية، و الملاحظ أنّ الغموض يشكّل نمطـــا جماليا فعّالا. تكون فائدته كبيرة في تحقيق فعاليّة البناء الشعري من جهة، و زيادة نسبة الشعرية من جهة أخرى، أي أن الغموض هو رديف للانزياح، و على الشعر أن يتصـــف بـــالغموض ليخالف الكلام العادي و يدخل بذلك حيّز الشعرية.

و لم يقتصر كوهن(cohen) في تناوله لمسالة الغموض على الشعر فقط بل أيضا تتبع الغموض في الرواية البوليسية باعتبارها حكاية إلغازية، فهي تحرك شريحة الخفاء و الغموض التي يمتد مجالها في عالمي الواقع و التخيل على حدّ السواء، و باعتبارها قصة للتحقيق فإنّها تنتقل من الجهل إلى المعرفة، و من القتيل إلى القاتل.

و في " الغموض البوليسي يجيء السرور مع الحلّ، ووضوح النهاية يبـــدد الغمـــوض، و يبدد في نفس الوقت فعالية الرواية، و الغموض هو في الواقع قانون هذا الجنس و مصـــدره الشعري الوحيد"[2]. فتحليل بنية الغموض هو السبيل لتوضيح الطاقة الشعرية.

فالغموض يعدّ شريحة عامة ليست حكرا على الأدب فقط، مـــن شـــعر أو أحـــاجي و روايات، بل نجده كذلك في الحياة إذ يشكّل ظاهرة كونية. و تمثل أشعار الرومنطقيين أبـــرز مثال على توظيف الغموض في البنية الشعرية فأشعارهم تعكس الضبابية و الغموض.

---

[1] ــ جان كوهن: اللغة العليا ص415.

[2] ــ م . ن ، ص 474.

فالشاعر فارلين (Verlaine) كان يفضل" البحر الفردي " لأنّه أكثر غموضا وأكثر ذوبانا في الهواء، و ينعكس هذا في قوله:

إنّنا نريد مزيدا من الأطياف

لا الألوان ولا شيء سوى الأطياف

نخطب ودّ اللطيف فقط

إنّه حلم الحلم و ناي العزف[1]

فالغموض أساس متين تقف عليه الشعرية التي نادى بها كوهن(cohen) معتبرا بذلك أشعار الرومنطقيين قمّة الغموض الشعري، أين تتأسس الشعرية على " كل تأثير قناعي كل ما يُذيب الأشكال، يُضعِف الألوان، يُغرق الفـــروق، مثـــل الضـــباب الـــذي يعتـــبره بـــودلير (Boudelair) مكانا و وسيلة لإعلان البشارة الروحية "[2]. و هنا تتلاشى الحدود، و يصبح الغموض مفتاحا يقود إلى اكتشاف مواطن الجمال في النص الشعري، ليتحقق قـــول بـــودلير (Boudelair): " لست أدري أيّ غرابة أو بهجة هي تماما وصف التأثير الشعري"[3].

ومهما كانت نسبة الغموض التي يحتويها الأثر الشعري إلاّ أنّ هذا الغموض يبقـــى في متناول القارئ، لأنّ الشعرية أسلوب متميز قد يَستَعصِي على القارئ أحيانا ولكنّه ليس مُفرَغا من الوظيفة التعبيرية والدلالية. وإنّ هدف الشاعر من الاستعمال الغوي المتميز يبقـــى دائمـــا

[1] ـــ جان كوهن: اللغة العليا ، ص 487.
[2] ـــ م . ن ، ص486.
[3] ـــ م . ن ، ص488.

التواصل اللغوي الذي يقوم على الفهم، ولكنّه شكل خاص من الفهم لا يختلف عـــن الفهـــم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية.

فاكتشاف الشعرية هو كشف عن سرّ الغموض، وليس " الغموض الذي يلفّ الأشياء صفة عارضة ناتجة عن جهل ظرفي وقابل للإزاحة. إنّه سِرّ في نفسه"[1]، يهيّج القارئ ويلهمه.

رابعا ــ تجلّيات الانزياح على المستوى الدلالي:

اعتبر كوهن(cohen) الانزياح، جوهرا و مبدأ في الشعرية، ساعيا بذلك إلى تتبع بنية الشعر و تشكيلاته المختلفة على المستوى الدلالي و التركيبي بما في ذلك الإيقاع و الصور و كل العناصر اللغوية التي تشكل ملمحا تمييزيا في الكلام الشعري. و قد أدرج كـــوهن(cohen) تحت عنوان المستوى الدلالي ثلاث فصول جعل عنوان كل فصل علـــى الترتيـــب الإســـناد، التحديد، الوصل، مبرزا بذلك طبيعة الانزياح الناتج عن هذه الظواهر.

أ ــ الإسناد و عدم الملاءمة:

الإسناد هو أحد أهم الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها وحدة كلاميـــة ضـــمن تركيب معين، وقد تكون هذه الوحدات إمّا ملائمة لوظيفتها و إمّا غير ملاءمة لها، ووفقا لكل عبارة إسنادية ينبغي توفر شرط الملاءمة بين المسند و المسند إليه تبعا للوظيفة النحوية المخصصة لكل وظيفة معجمية. فالقاعدة تقتضي صحة الإسناد و توفر شرط الملاءمة لتحقيق معنى الفهم، و انتهاك الكلام لهذه القاعدة يفضي إلى بروز خصائص اللغة الشعرية[2].

[1] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ،ص153.
[2] ــ م. ن ،ص 133.

إنّ التمييز بين الشعر و النثر تبعا للقاعدة النحوية يمكننا من استبدال مصطلح "النحـــو" بمصطلح "ملاءمة" لتمييز الجملة الصحيحة من حيث المعـــنى، و كمـــا طـــرح تشومســـكي (tchomeskey) مفهوم درجات الصحة النحوية كشرط للتركيـــب الصـــحيح، طـــرح كوهن (cohen) مفهوم درجات الملاءمة. فالجملة التي تخترق قاعدة عامة جدا هي " أقـــل نحوية من جملة تخترق قاعدة أكثر خصوصية "[1].

فالشعر له خصائص نحوية تختلف عن خصائص النثر، و يفسر بذلك أنّ الشـــعر أقـــل صرامة في التوظيف النحوي من النثر، فالتلاؤم المعنوي يكون أكثر نسبة في النثر أيـــن تتســـع درجة النحوية في حين يعتمد الشعر على عدم التلاؤم بين المسند و المسند إليه و منه التأليف بين المتنافرات، مما يضعف التوظيف النحوي فتزيد بذلك درجة الشعرية.

و أنّ المسند العاجز عن أداء وظيفته معجميا يسمى متنـــافرا و لا يتحقـــق الانزيـــاح الشعري إلاّ بتجاوز قانون الملاءمة و الجمع بين المتنافرات و يعطي كوهن (cohen) مفهوما هو ليس بجديد عنا في هذا الوضع، و هو تقليص الانزياح أو كما عبر عنه كوهن في مواضـــع متعددة ب " نفي الانزياح " و هو ما يُمكِن أن نترجمه "بتغيير المعنى " ، أي أنّ الانزيـــاح يمـــرّ بمرحلتين هما: مرحلة أولى تتجسد في عدم الملاءمة التي يحققها الخروج النحوي، و مرحلة ثانية تتم بتقليص الانزياح، و تغيير المعنى عن طريق الاستعارة التي تعكس انزياحا ثانيا .

وتجدر الإشارة إلى أنّ الاستخدام الشائع يطلق كلمة الاستعارة على تغيير المعنى بصـــفة عامة، و هذا التغيير في المعنى مرتبط بعلاقة التشابه في الاستعارة و المجاورة في الكناية، و علاقة الجزء بالكل في المجاز[2]. و سنتوقف عند الاستعارة باعتبارها ممثلا لنوع من الانزيـــاح أسمـــاه

[1] - jean cohen :structure du longage poetique. flamarion.editeur.paris.1966.p 110.
[2] - ibid. P114.

كوهن(cohen) " بالانزياح الاستبدالي "، و ذلك لكون عدم الملاءمة تحدث علـــى المحـــور التركيبي بينما تحدث الاستعارة على محور الاستبدال، فكيف يتجلّى الانزياح الاســتبدالي يـــا ترى؟ .

لقد نظر كوهن(cohen) للاستعارة على أنّها "غاية الصورة، فالانزياح التـــركيبي لم يحصل إلاّ لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي"[1]. و قد تبنى كوهن(cohen) في هـــذا النظريـــة الاستبدالية و التي تنظر إلى الاستعارة على أنّها علاقة لغوية تقوم على المقارنة و لكنّها تعتمـــد الاستبدال، فالمعنى لا يقدم بطريقة مباشرة بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه، " إنّ الانحراف عن التعبير هو مظهر ثانوي للاستعارة ، والمظهر الأساسي هو أنّ الاستعارة تنتج أنواعا من الاستعمالات اللغوية التي تدعوا القارئ لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكـــار و تداعيها، و هذه هي قلب اللغة الاستعارية "[2].

فالاستعارة تقوم بعملية التغيير المعجمي و استبداله بالمعنى المجازي الناتج عن عدم الملاءمة الإسنادية و تنتج بذلك صورة بلاغية استعارية تعدّ مصدرا للتعدد المعنوي. وهي تأتي كي تقلل من سعة المجاوزة الناتجة عن عدم الملاءمة و عدم الملائمة انتهاك لقانون الكلام، و يصـــنف في المستوى التصوري "فاللغة تقبل التحول كي تعطي معنى للكلام"[3]. و الصورة الاستعارية تـــبنى على الإسناد العاجز وظيفيا و من أمثلة ذلك:

ـــ الذكريات أبواق الصيد(أبو لينييز)

ـــ السماء ماتت (مالارميه)

---

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية،ص205.

[2] ـــ يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد العرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص16.

[3] ـــ جان كوهن: اللغة العليا ،ص138.

فهما تمثلان معا منافرة إسنادية مخصوصة، فلأجل أن يكون لجملة مات (س) معنى، لابدَّ ل(س) أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند، أي أن يكون جزء من صنف الكائنات الحيّة، وكـــذلك الحال بالنسبة لصنف الآلات الموسيقية، فهو وحده الذي يمكن أن يعطينا مسندا يكون أبـــواق صيد مسندا إليه، و ليس الأمر كذلك بالنسبة للذكريات[1]، و بهذا نكون أمام انزياحين

و إذا ذهبنا إلى المثال الآتي: "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان" ، فالمسند لا يلائم المســـند إليه إلاّ إذا أخدنا بمعناه الحرفي، أي حيوان، لكن هذا مجرد معنى أوّل يحيل إلى معـــنى ثـــان " الإنسان ذئب للإنسان" بمعنى الإنسان شرير. إنّ الاقتصار على المعـــنى الأوّل يجعـــل الكلمـــة منافرة[2].

و لكن المعنى الثاني ينفي الانزياح (تقليصه) و يستعيد التركيب عنصر الملاءمة، و يرمز لهذا بالرمز الآتي: الدال ←المدلول الأول← المدلول الثاني.

وتتجلى شاعرية الاستعارة أكثر في بيت فاليري(Vallery)الآتي:

" هذا السَطحُ الهَادِئُ الذِي تَمشِي فِيه الحَمائِم"[3].

فالسطح الهادئ هو البحر و الحمائم هي السفن، و لو استخدم الشاعر اللفظ المعجمي في البيت الشعري لما كانت هناك أيّة شاعرية. إنّ الواقعة الشعرية تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دُعِيَ فيها البحر سطحا و دُعِيت فيها البواخر حمائم،" فهناك خرق لقانون اللغة أي انزيـــاح

[1] ــ جان كوهن: اللغة العليا ، ص136.
[2] ــ م . ن ،ص137.
[3] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص42.

لغوي يمكن أن ندعوه، كما تدعوه البلاغة القديمة " صورة بلاغية " و هو وحده الذي يــزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"[1].

و يرتبط الانزياح الاستبدالي ممثلا في الاستعارة بما يثيره من تحريك للأحاسيس و تَوَهُّجٍ للمشاعر، " إنّ المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة القائمة على تجــاوب الحواس و المشابهة الانفعالية"[2].

فوظيفة الاستعارة لا تتوقف فقط على إضافة تسمية الجدّة و التنوع للمعــنى، بــل في إرسال ومضات سحرية تحرّك انفعال المتلقي. و قد أكّد كوهن(cohen) هذا في قولــه:" إنّ الاستعارة الشعرية ليست مجرّد تغيّر في المعنى إنّها تغيّر في نمط أو طبيعة المعنى، انتقال من المعــنى المفهومي، إلى المعنى الانفعالي"[3].

كما أنّ شعرية الاستعارة تتحقق بقدرتها على الجمع بــين المتباينـــات في التركيـــب الإسنادي من جهة، و خلق علاقة بين الدال و المدلول التصوري من جهة أخري. مما يجعل من الصورة الاستعارية إبداع يسهم في إنتاجه كل من المبدع و اللغة و المتلقي.

ب ـــ التحديد و إلغاء الوظيفة:

إنّ السلطة التي يمتلكها مفهوم الانزياح، عند كوهن(cohen) هي ما دفعه إلى تتبــع الانزياح، على مستوى كلمات التحديد خاصة،" إنّ الوظيفة التحديدية تتحقق بفضل فئة مــن الكلمات المخصصة أساسا لهذه الغاية"[4]. و كلمات التحديد تتمثل أساسا في: النعت، الإشارة،

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص42.
[2] ـــ م . ن ، ص 170.
[3] ـــ م . ن، ص 205.
[4] ـــ ، م . ن ص 132.

الزمان و المكان....الخ، إلاّ أنّ كوهن(cohen) قد ركّز في تحليله للأمثلة على النعت، و سيكون من السهل تطبيق النتائج المتوصل إليها فيما بعد على سائر كلمات التحديد الأخرى.

فللنعت قيمة نحوية كبيرة و قد استعملت قديما بمعنيين، نحوي و بلاغي، واستنادا إلى مبدأ عدم الملاءمة في إثبات شعرية المعطى الإسنادي فإنّ كوهن(cohen) استقصى وظيفة النعت في الشعر، هذه الوظيفة تتحدد بفضل تعيين وتمييز النوع داخل الجنس.

و يتحقق الانزياح عندما تلغى هذه الوظيفة التحديدية للكلمات، و هذا ما يحدث مع النعت الذي يسمى حشوا في عبارة " الموت الشاحب يطرق بقدمه باب الفقراء"، فالشاحب نعت حشوه لا يضيف شيئا جديدا لتحديد الموت، بل هي صفة عامة تنطبق على الاسم ككل. فلأجل أن ينجز النعت وظيفته ينبغي أن ينطبق على جزء من الاسم فقط، و باستعمال التحليل الإحصائي يثبت "أنّ نعت الحشو يميّز اللغة الشعرية"[1] بشكل خاص.

و إذا تأملنا الانزياح الحاصل على مستوى" النعت " المتمثل في كلمة " الحرشاء" في عبارة لوكنت دوليل: " الفيلة الحرشاء تتجه إلى وطنها الأصلي "، فإنّها لا تعطينا شيئا جديدا، إذ أننا نعلم مسبقا أنّ جلود الفيلة حرشاء، كما أنّها لا تمثل خبرا، " و إذا كانت كلمة حرشاء في البيت الشعري المذكور تشكل انزياحا، فلكونها مكلفة بوظيفة التحديد و هي عاجزة عن انجازها.

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ،ص 135.

"و باعتبارها نعتا، ينبغي لها أن تحدد نوعا داخل جنس الفيل غير أنّ تلك الوظيفة ليس بوسعها انجازها. النعت إذن لا يتصرف كنعت. هناك إذن انزياح لغوي خالص"[1]، يتساوى فيه الجزء بالكل نكتشفه منطقيا.

و يستقصي كوهن(cohen) الحشو النعتي الذي يشكل انزياحا في الشعر الفرنسي مقارنة مع وجوده في النثر العلمي و النثر الأدبي باختيار: ثلاثة من العلماء و ثلاثة روائيين و ثلاثة شعراء من القرن التاسع، فتكون نسبته بمعدل:3.66% عند العلماء إلى 16.66% عند الروائيين و 35.66% عند الشعراء. فنسبة الحشو النعتي تزداد في الشعر أكثر من الأجناس الكلامية الأخرى، فالشعر لغة المنافرة، و من حقّنا إذن " أن نستخلص أنّ النعت يلعب عادة دور التحديد بطبيعته، و أنّ كل نعت لا ينجز هذا الدور يعتبر انزياحا أو صورة. و نرى أن هذا الانزياح يظهر مع النثر و ينمو مع الشعر"[2].

و لم يقف كوهن(cohen) عند هذا الحدّ فقط بل تتبع نسبة توارد الانزياح الذي يحدثه النعت عند الشعراء التسعة الذين اختارهم لبحثه ليصل إلى أنّ الشعر " مصنوع بكامله من الانزياحات التي تظل نوعيا هي نفسها داخل عصر ما و هذا يحصل لوظائف مختلفة كالإسناد و التحديد"[3]. فاللغة الشعرية تعكس قدرة المبدع على التلاعب بأبنية اللغة و استثمار أدواتها وسائلها في خلق تشكيلات جديدة.

وتتضح فاعلية الوظيفة المرهونة بأدوات التحديد أكثر إذا تعلق الأمر بأدوات الإشارة فأدوات الإشارة، هي " صنف من الكلمات يتغير معناها بتغير المقام"[4].إنّ القصيدة شيء

[1] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 136.
[2] ــ م . ن ،ص 138.
[3] ــ م . ن ،ص 145.
[4] ــ م . ن ، ص 150.

مكتوب و هي تتحقق خارج المقام، أي أنّ حالة التحقق الشعري يستدعي منّا تغييب المقـــام. و بالتالي إلغاء الوظائف المحددة للكلمات. و هذا ما يحصل مع أسماء الإشارة. فهي داخل المقام تقوم بوظيفة النصبة، و التي تلغى في القصيدة.

و كذلك ظروف الزمان و المكان، فهذه "الكلمات التي وضعت لأجل تحديد يوم بعينه تشير إلى كل الأيام و لا تشير إلى أيّ يوم، فاستعمال الشاعر لهذه الكلمات يتم بشكل يقلـــب وظيفتها لكي تصبح وظيفتها اللاتحديد بدل التحديد"[1]، و يصبح السياق هو المستند الوحيـــد للتحليل باعتباره مصدرا للمعلومة. و كذلك الأفعال في القصيدة فهي بلا زمن، أو هو زمـــن مطلق فالقصيدة لا زمن لها أو أنّها تحوي كل الأزمان. كما أنّ أسماء الأعلام تغيّر أشخاصها[2].

ج ــ الوصل و الانقطاع:

يعتبر الوصل مظهرا قارّا في الانزياح التركيبي، و تتمثل وظيفة الوصل في الـــربط بـــين الأجزاء كالكلمات و الجمل، و بطبيعة الحال فإنّ الأجزاء الموصولة تشترك في جهـــة جامعـــة بينهم. و يعرّف الوصل في التراث العربي على أنّه عطف جملة فأكثر على جملة أخرى بـــالواو خاصة لصلة بينهما في المبنى و المعنى أو دفعا للبس يمكن أن يحصل[3].

و لم يبتعد كوهن(cohen) في رصده لظاهرة الوصل عن رأي العلمـــاء العـــرب في قضية الوصل إذ يرى أنّ " الجملة اللاحقة تعيد كلمة من الجملة السابقة و يتم ذلك إمّا بشكل

1 ــ حان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 153.

2 -. jean cohen :structure du longage poetique. p162.

3 ــ يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، ص119.

مباشر و إمّا بواسطة ضمير. و هذا لا يشكل قاعدة بل هـــو نتيجـــة للمقتضـــيات الدلاليـــة المضمرة"[1].

إنّ الكلمات الموصولة تحمل فيما بينها رابطا ظاهرا أو مضمرا، و التركيب الكامل هو الذي يكشف عن معاني هذه الأدوات. كما أنّ وظيفة الوصل تخضع للمقتضيات النحويـــة أي وجوب توفر الانسجام الصرفي و الوظيفي للكلمات الموصولة، فإذا أخدنا الصيغتين التاليتين:

يهطل المطر و2 و 2 يساوي أربعة

يول أشقر وشريف

إنّ هاتين الصيغتين تترك في نفس المتلقي شعورا قويا بالتنافر و لا شك أنّ هناك شعورا بالانزياح عن قاعدة لم تتم صياغتها بعد[2]، ونحن نتساءل عن الرابط الذي يربط بين عبـــارة " يهطل المطر" و عبارة "2 و 2 يساوي أربعة"، أو عبارة " يول أشقر" و" شريف" فما الرابط الذي يجمع أفكارا ليست هناك أيّة علاقة منطقية تجمع بينها؟، أو على الأقـــل في الظـــاهر لأنّ "طرفي الوصل يجب أن يجمعهما مجال خطابي واحد"[3].

هذا من جهة أمّا من جهة أخرى فإنّ تحقق الانزياح يكون في كســـر وحـــدة المجـــال الخطابي، عن طريق الجمع بين المتباينات و الربط بين شيئين أو فكـــرتين لا رابـــط منطقـــي يوحدهما.

1 ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص158.
2 ـــ م . ن ،ص 159.
3 ـــ م . ن، ص 161.

إنّ معرفة نوع الانزياح الذي ينتجه الوصل لابدّ أن يبدأ من الاقتناع بقاعدة أنّ " الوصل يحقق وحدة معنوية ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض"[1]، ومنه الانصياع للقاعـــدة النحوية التي تحكم الانسجام الشكلي لتحقيق الانسجام المعنوي.

و يتحقق الوصل في مواضع منها: القصد إلى إشراك الجملتين في الحكم الإعـــرابي، أو اتفاق الجملتين في الخبرية و الإنشائية، أو اختلاف الجملتين في الخبر و الإنشاء و وقوع التباس في المعنى[2]. إلاّ أنّ كوهن(cohen) قد نظر إلى الوصل من زاوية مختلفة معتبرا الوصل المفيـــد و الذي يعكس إبداعية الإنتاج هو الذي يخلق علاقة بين الأفكار المتنافرة، و يندرج تحت عنوان الانقطاع. فانقطاع الخيط المنطقي للفكر يسهم في إحداث مفاجأة لدى المتلقي بإدراج فكـــرة غير متوقعة أو يصعب إيجاد علاقة منطقية تربطها بمعنى الخطاب.

و يسمى الانزياح المتمثل في "وصل فكرتين لا تتوفران على أيّة علاقة منطقية بينـــهما بالانقطاع"[3]، بسبب كسر التسلسل المنطقي للأفكار و معانيها. ولكن صحيح أنّ الانقطـــاع يقطع خيط الخطاب، إلاّ أنّ هذا الخيط يمكن جبره و وصله فيما بعد، و يصبح الانقطاع عنصرا غريبا في جسد يحافظ على الرغم من ذلك على وحدته، و هذا يتحقـــق في كـــل القصـــائد الرومانسية و ما بعد الرومانسية[4].

وفي سبيل إيجاد مبرر مقنع للوظيفة الجمالية التي يحدثها الانقطاع الناتج عن الوصل، فإنّ القاعدة تقول أنّه لا يتحقق الوصل إلاّ عندما تكون التعابير المتعاقبة في هذه الجمل مجتمعة، كلاّ (مترابطا) أي وحدة فكرية. فشارل بالي (charl Bally) يدرك أنّه "لا يكون الربط حتى

---

1 ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 159.

2 ـــ يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، ص126.

3 ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 163.

4 ـــ م . ن، ص 171.

تكون الجملة التالية مسندا نفسيا للسابقة"[1]، و هو ما ذهب إليه كوهن (cohen) حين سمى هذا التماسك بالوحدة العاطفية و التي " تتحقق بواسطة الانقطاع وفيه"[2].

فالشعر موجّه للقارئ الذي يستقبله و يستحضر ما هو مغيب و يبني دلالاته استنادا على الطاقات التعبيرية و الإيحائية التي يمتلكها النص. و التي تعكس درجة انزياحه. كما أنّ"نفي انزياح الوصل، ماثل في الانزياح نفسه، إذ ينبغي أن نكتشف الانسجام داخل العناصر غير المنسجمة، الشيء الذي يمكن أن يحصل بفضل العمل الاستعاري تماما كما يحصل مع الإسناد. و أي تغيّر للمعنى يمسّ أحد طرفي الوصل، و يعيد السلسلة الكلامية إلى المعيار"[3].

إنّ معاني أدوات الوصل قد تخرج عن عملها النحوي، و أنّ هذه المعاني لا تكسب وجودها من الدلالة المعجمية، إنّما من السياق الوظيفي الذي يسهم في بلورة الدلالة و تكثيف الانزياح. و تعدّ مظاهر النعت و الوصل انزياحات تركيبية تعكس طريقة خاصة في الربط بين الدوال و التراكيب تميز المبدع و الإبداع معا.

و لم يتوقف كوهن(cohen) على هذا الحدّ في دراسة الانزياح التركيبي بل عالج ظواهر أخرى تركيبية فضلت أن أدرجها ضمن عنوان " الانزياح النحوي" لشدة ارتباطها بالخصائص النحوية قبل التركيب، فماذا يقصد كوهن(cohen) بالانزياح النحوي. و ما هي المظاهر التي تندرج ضمنه؟.

[1] -. jean cohen :structure du longage poetique . p169.

[2] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 170.

[3] ـــ م . ن ، ص 169.

خامسا ــ الانزياح النحوي:

احتل النحو منزلة عالية في أعمال كوهن(cohen) فقد أولاه قيمة كبيرة في تحليلاته المرتبطة بإبراز الانزياح بالمقارنة بين الشعر و النثر و في تحديده للمعيار الذي أقام عليه الانزياح.

و النحو في أبسط مفاهيمه هو العلم الذي يقدم لدارس اللغة الصيغ و التراكيب التي تشتمل عليها إمكانات الاستعمال اللغوي الصحيح، من تقسيم للكلمات، و حالات تغيرها الإعرابي بحسب الموقع، كما يقدم صور الجمل المستعملة من اسمية و فعلية[1].

فالنحو يعطي الأديب إمكانات كثيرة من التراكيب الصحيحة التي يستغلها المبدع أثناء التركيب الأدبي، و " الجملة أو الكلام بوجه عام ربط بين الكلمات من جهة، و منه تأتي حركة المعنى ثم هو ينمّ من جهة أخرى عن اختيار كان يمكن أن يأتي في محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى طبقا لمحور الاستبدال"[2]. و كل هذا يستدعي حضور النحو بصورة خاصة لضبط العلاقات بين التراكيب و تحديد مدلولاتها، و هنا يطرح السؤال الآتي: كيف يتجلى الانزياح النحوي في النص الشعري؟.

إنّ الشعر الفرنسي عموما قد أبدى احتراما لقواعد النحو. و انحرافاته تبقى دائما خجولة، فمالارميه (Mallarmé) "كان يبحث في الانزياح النحوي عن دعامة أساسية لكتابته الشعرية"[3] و هو القائل (أنا مركب).فإذا كان الشعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب فماذا يحدث إذا أضيف إليه كسر قواعد النحو. فأراغون (Aragon) يقول: "بأنّه لا

---

[1] ــ محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، القاهرة، ط 1 ، 1988م ، ص 7.

[2] ــ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص،ص16.

[3] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 176.

يتحقق الشعر إلاّ بقدر تأمل اللغة و إعادة خلق اللغة مع كل خطوة و هذا يفتـــرض تكســـير الهياكل الثابتة للغة و قواعد النحو و قوانين الخطاب"[1].

و يشير جاكبسون(Jakobson) إلى الشعرية التي يحققها الاستعمال النحوي المتميز بقوله: "نادرا ما تعرّف النقاد على المنابع الشعرية المستترة في البنى الصرفية و التركيبية للغـــة أو باختصار على شعر النحو و منتوجه الأدبي"[2]. فالكتاب المبدعون تمكنوا من أن يستخلصوا منها فوائد جمّة .

و قد سمى كوهن(cohen) الانزياح الناتج عن التقديم و التأخير بالانزياح النحـــوي انطلاقا من صلته الوثيقة بقواعد النحو، فبالعودة إلى الأصل النحوي نلحظ أن الشعر الفرنسي محط انزياحات لعناصر التركيب عن مساراتها التي رسمتها لها قواعد النحـــو.و قـــد خصـــص كوهن(cohen) دراسته على ما اسماه " القلب " و هو الانزياح الذي يقوم علـــى التقـــديم و التأخير،" أو الانزياح عن القاعدة التي تمسّ ترتيب الكلمات"[3]، وقد تتبع المؤلف موقع النعت في اللغة الفرنسية، و ميّز بين أربع حالات هي :

1 ـــ الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف،2 ـــ الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف، 3 ـــ الصفات المستعملة قبل الموصوف و بعده مع الاحتفاظ بنفس القيمـــة، 4 ـــ الصـــفات المستعملة قبل الموصوف و بعده بقيمتين[4]. و النعت في الفرنسية عموما "يستعمل عـــادة بعـــد

1 ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 176.
2 ـــ م . ن ، ص 175.
3 ـــ م . ن ، ص 180.
4 ـــ م . ن ، ص 181.

الاسم و بأنّ استعماله قبل الاسم يمثل انزياحا، أي واقعة أسلوبية . ولكن إذا وجّهنـا نظرنـا صوب اللغة الشعرية فسنجد القلب و يتحقق القلب بنسبة أعلى في اللغة الشعرية"[1].

و استنادا إلى الدراسة الإحصائية فإنّ القلب يشكل انزياحا و لكنه " انزياح غير مثير"[2]. كما أنّ للقلب "مردودا هزيلا إذا ما قرن بغيره من الصور و ذلـك راجـع إلى أنّ الرتبـة في الفرنسية ليست هي نفسها بالنسبة لجميع الصفات"[3] .

و بالرغم من هذا إلاّ أنّ الأثر الدلالي الذي يحدثه القلب لا يمكن الاستغناء عنه كما أنّ تأثيره كبير على مستوى التركيب اللغوي والنحوي. و لأجل أن ينتج القلب كامل أثره، لابدّ أن نعطيه ذلك الاتساع الذي تشير إليه البلاغة باسم الاعتراض، فإذا قارنّا شطر مثل:

أ ـــ تحت جسر ميرابو يتدفق السين.

بآخر ترتب الكلمات فيه بالشكل العادي، المسند إليه، الفعل ، المكمل:

ب ـــ السين يتدفق تحت جسر ميرابو.

حينئذ تكتشف تأثير القلب الممثل في الاعتراض، و أنّه يلعب دورا أساسيا في تكـوين بيـت شعري يعتبر من أشهر الأبيات في الشعر الفرنسي[4].

لأنّ تجاوز الترتيب النحوي المعهود في التعبير الممثل في الصيغة (أ) قد اكتسب تعـبيرا أكثر شاعرية من الترتيب المتعمد في الصيغة (ب). و تفسر هذه الشاعرية و هذا التأثير بمخالفة الاستعمال الشائع.

---

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ،ص 182.
[2] ـــ م . ن، ص 185.
[3] ـــ م . ن، ص 187.
[4] ـــ م . ن ، ص 188،189.

وفي إطار مقارنة الشعر بالنثر فإنّ المؤلف يبقى دائما يبحث عن أطر خاصة بلغة الشعر دون النثر أو على الأقل خصوصيات تقل في الكلام العادي و تنموا و تتزايد في الشعر. الــــذي يبقى دوما مملكة الإبداع الذاتي و أرض الانعتاق من أغلال القواعد و التي تصل إليها الـــذات الشاعرة عن طريق تفجيرها لصنف اللغة و تمردها ضد القواعد المعهودة[1].

وقد تعكس ظاهرة الحذف هذا التمرد في جانب كبير من تجلياتها على المستوى التعبيري ، و تندرج ظاهرة الحذف ضمن الانزياح النحوي الذي يبرز بشكل أوضح علـــى المســـتوى التركيبي للبنية الشعرية. و "الحذف هو غياب لعنصر داخل الجملة، إلاّ أنّ هذا العنصر تستلزمه نفس الجملة و تستدعيه"[2]، وذلك استنادا إلى السياق أو المقام.

فالحذف يثير في نفس المتلقي نوعا من المفاجأة و الغرابة تلفت انتباه القارئ و تستدعيه لاكتشاف العناصر المحذوفة وكذلك دواعي الحذف و مسبباته،"إنّ غياب الفعل خاصّة يجـــرد الصرح اللغوي من الأساس الذي يدعمه، إنّ الكلمات تتابع دون أن تعرف العلاقـــة الرابطـــة بينها"[3]. مما يحدث بترا فنيا على مستوى التركيب و الدلالة يثير الغرابة و التساؤل،" إنّ النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرّد ما يتحقق الانزياح بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب و تطابق الكلمات تذوب الجملة و تتلاشى قابلية الفهم"[4].

فالبنية الشعرية تقوم على تماسك مجموعة من العناصر الحضورية و الغيابية التي تؤســـس النظام الشعري. و تمثل العلاقات الحضورية علاقات التشكيل و البناء التي تنعكس على المستوى

---

1 ــــ رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص155.

2 ــــ جان كوهن:بنية اللغة الشعرية، ص 149.

3 ـــ م . ن، ص 178.

4 ـــ م . ن ، ص. ن.

السطحي للنص، بينما تمثل العلاقات الغيابية علاقات معنى و ترميز، فهذا الدال يدلّ على ذاك المدلول[1]. و يتجسد هذا في البنية العميقة للنص الشعري.

و يرى صلاح فضل أن كل التحولات التي تظهر على المستوى التركيبي تعود " في نهاية الأمر إلى عمليات الحذف أو إضافة لبعض الوحدات و من الممكن أن نتصور عملية مزدوجة يتم فيها إجراء الحذف و الإضافة معا"[2]، بما في ذلك التقديم و التأخير الذي عدّ كذلك أحد مظاهر الحذف و الإضافة.

و ما يمكن قوله أنّ الانزياحات الناتجة عن ظاهرة التقديم و التأخير و كذلك ظاهرة الحذف، هي انزياحات تكتشف بالبحث عن الأساس النحوي. فالمعنى يتحدد من خلال النص، لا من خلال الجملة، و يمكّن التحليل الشعري من اكتشاف المعاني و الدلالات المختلفة استنادا على تفسير تتابع الجمل مع بعضها البعض و التي تمثل علاقات الحضور، أو استنادا إلى السياق في اكتشاف دلالات العناصر المحذوفة بالغوص في أعماق البنية العميقة، و البحث عما يسدّ الفجوات التي يحدثها التجاوز النحوي من عدم وضوح الروابط و الدلالات .

إلاّ أنّ "الانزياح النحوي في الشعر الفرنسي باستثناء قصائد معينة لمالارميه في العيّنة التي تمّ اختيارها (Mallarmé) يقف دون الدرجة الحرجة. فاللانحوية تظلّ محدودة"[3].

---

1 ــ تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص31.
2 ــ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص،75
3 ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 179.

سادسا ــ معيار الانزياح:

في إطار التفريق بين الشعر و النثر بحث كوهن(cohen) عن معيار يستند إليه لإجراء هذه المفارقة بين ما هو شعري و ما هو نثري و الحقيقة أن جميع التحلــيلات الــتي أقامهــا كوهن(cohen) على لغة الشعر تبيّن استناده إلى معيار اتخذه كمنطلق لتحديد الانزياح

و مما تجدر الإشارة إليه أنّ هناك كثير من الأسلوبيين بحثوا في مسألة المعيار في اللغــة أو ما تتميز به اللغة الشعرية عن اللغة العادية، أو ما يجعل الأسلوب انزياح أو انحراف عن نمــوذج آخر ينظر إليه على أنّه نمط معياري.

فالانزياح، " مفهوم معقد و متغير"[1]، لا يمسّ التعابير و التراكيب فقط بل يتعدى ذلك إلى الانزياح في الأفكار و المعاني و كذلك الصور، فهو يشمل الجانب الصوتي و التــركيبي و النحوي و الدلالي و هذا ما يدفعنا للتساؤل عن ماهية المعيار الذي يقاس عليه الانزيــاح؟، و هل المعيار شيء ثابت أم متغير؟ و هل كل انزياح عن معيار ما ينتج أثرا شعريا؟.

وقد أثار ريفاتير(Riffaterre) مسألة المعيار عند طرحه للأســلوب مــبرزا أنّ: " تعريف الأسلوب بأنّه انزياح بالنسبة للمعيار اللغوي يثير صعوبات للتطبيــق"[2]. ممــا جعــل ريفاتير(Riffaterre) باستناده إلى مقولة أنّ النمط العادي يحدده الاستعمال. يستبدل المعيار بالسياق، و يعرف السياق بأنّه "نظام منكسر بعنصر غير متوقع"[3].

فالسياق هو المسؤول عن إحداث الدهشة و المفاجأة لدى المتلقي مقسما بذلك السياق إلى قسمين: السياق الأصغر و يتحدد بالعلاقات بين الكلمات الموسومة و غير الموسومة و لــه

[1] ــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 187.

[2] - Michael riffaterre: stylistique structurale. p 65.

[3] Ibid.p.66.

وظيفة بنيوية باعتباره قطبا لثنائية يتقابل عنصراها، أمّا السياق الأكبر فهو جزء مـــن الرســـالة الأدبية، يمكن أن يكون الجملة أو الفقرة أو النص[1].

إنّ المعيار في نظر ريفاتير(Riffaterre) شيء غامض و غير قابل للتحديـــد إذا مـــا عرّف بأنّه كل انتهاك للنظام اللغوي. و قد يقلص السياق باعتباره معيارا من هـــذا الغمـــوض الذي يشوب الانزياح." فالمعيار الأسلوبي قد يكون خارج النص، فهو معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة. فلكل مقام مقال، و لكل كلمة مع صاحبتها مقام. فالسياق هو الذي يســـتدعي انزياحا و حينها يقوم مقام القاعدة لضرورة خلق أساليب جديدة تختلف عن تلك الموجودة في اللغة العادية المعيارية"[2].

فالسياق يشكل القاعدة الأساسية التي ينسب إليها الانزياح، و بذلك يصبح المعيار هو " القانون أو القاعدة أو السنن أو النمط هو سيّد الاستعمال. يتصف بالاستقرار و يضغط بثقلـــه على حركة التغيير"[3].

فمعرفة السياق تخوّلنا لاكتشاف ملامح أسلوبية جديدة، فلا يمكن عزل النصوص عـــن سياقاتها، و هذا ما ذهب إليه بوجراند(Beagrande) و دريســـلر (Dresler) في هـــذا الشأن فيجب " ألاّ نعزل النصوص عن السياقات الواقعية، فنحن نبني نماذج، حيث نســـتخدم اللغة في نصوص واقعية في ضوء المعرفة الإدراكية الواسعة"[4]، فبناء النموذج أو المعيـــار يكـــون

[1] ــ مونيا مكرسي: التفكير الأسلوبي عند ريفاتير، رسالة ماجستير، إ ،د ،عبد السلام ضيف، كلية الآداب،قسم اللغة العربية وآدابها ،جامعة باتنة، الجزائر،سنة 2009 ــ 2010م ، ص87،88.

[2] ــ تيقرشة فازية: العدول بين النحو والدراسات الأسلوبية "الآليات والغايات "، مجّلة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ع 19 ، شتاء، 2007م ،ص119.

[3] ــ عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة الكويت، تونس 1997م، ص132.

[4] ــ أحمد عفيفي: نحو النص ،اتجاه جديد في الدرس النحوي، الناشر مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2001، ص49.

انطلاقا من معرفتنا بالسياقات الكلامية، " فالنص الأدبي يفرز أنماطه الذاتية و سننه العلامية و الدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالات"[1].

و قد حدد السياق غالبا بالاستعمال العادي أو الشائع. كما أنّ المعيار الذي يخرج عنه الانزياح قد سمي مسميات كثيرة من مثل: الاستعمال الدارج و المألوف والشائع والوضع الجاري والدرجة الصفر والسنن اللغوية البريئة[2].

ويعدّ ليوسبيتزر (Spitzer leo) من الذين قارنوا الانزياح بالاستعمال الشائع غير أنّ هناك مشكلة تتعلق بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فالنمط العادي" يحدده الاستعمال، غير أنّ مفهوم الاستعمال نفسه نسبي و لا يمكّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح"[3].

وقد اتخذ كوهن(cohen) مَنحَى مغايِرا في تحديده للمعيار مستندا في ذلك على لغة الشعر، محاولا بذلك إعطاء مفهوم محدد للشعر انطلاقا من عناصره التمييزية كالنظم و الإيقاع في قوله: و قد "عنت كلمة شعر الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة، و عندئذ صار من الشائع الحديث عن العاطفة أو الانفعال الشعري. ثم استعملت الكلمة توسعا في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس"[4].

وقد قصر كوهن(cohen) دراسته للأدب موجها اهتمامه للشعر لتكون دراسته علمية أكثر، و يجب وضع المعايير المحددة للشعر فيما يخص شكله وجنسه. "فكلمة قصيدة نفسها لم تسلم من اللبس، ذلك أنّ وجود عبارة قصيدة نثرية التي أصبحت شائعة الاستعمال،

---

1 ـــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ،ص 14،15.
2 ـــ موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1 ، 2003 م ، ص35.
3 ـــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ، ص104.
4 ـــ جان كوهن:بنية اللغة الشعرية، ص 9.

يسلب كلمة قصيدة، في الواقع، ذلك التحديد التام الوضوح الذي كان لها يوم كانت تتميـــز بمظهرها النظمي"[1].

والشعرية تقوم على مستويين صوتي و دلالي، إذ يقوم المستوي الأوّل على النظم أمّـــا المستوى الثاني فيجسد الجانب البلاغي و الذي يكون معيارا اختياريا في حـــين أنّ المســـتوى النظمي يعدّ معيار إلزامي. وقد أجرى كوهن(cohen) دراسة مقارنة بـــين النثـــر الكامـــل و الشعر الكامل لتحديد الخصائص الصوتية و الدلالية معا ممثلة في الجدول الآتي:

السمات الشعرية		
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	–	+
نثر المنظـــوم	+	–
شعر كامل	+	+
نثر كامل	–	–

و في تحديده للسمات الشعرية يخصص كوهن(cohen) دراسته للمنظوم فقط و بمـــا أن" الشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[1]، فلا يمكن تحديد السمات الشعرية لا بإجراء مقارنة

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 10.

بين الشعر و النثر، " و لكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه"[2]، فالسمات الشعرية تحقق انزياحا عن معيار أو قاعدة يعد النثر سيدها دون أن تغفل المعالجة الأسلوبية للشعر باعتبار الأسلوب انحرافا عن قاعدة أو معيار،"إننا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام"[3].

فلا يمكن لأيّ مبدع أن يعبر العتبة إلى الشعرية دون تجاهل قيود المعيار، فالشاعر أثناء عملية الخلق الشعري يصطدم بتحديدين هما: الأوّل هو حدود اللغة أو قواعدها و أصولها التي لا يمكنه تجاهلها، و الثاني هي أساليب الأداء الشعري المتوارث، و هي أساليب راسخة في ذاكرة الأذهان و في الذوق الجمعي العام[4]. ويرتبط المعيار بالنثر العلمي دون سواه من الأنواع النثرية الأخرى مبررا ذلك بقوله:" يجب أن نتجه بداهة إلى الكاتب الأقل اهتماما بالأغراض الجمالية. أي نوع العالم، إنّ الانزياح، ليس منعدما في لغته، و لكن من الأكيد أنّه قليل جدا"[5].

فنسبة التجاوز اللغوي تزداد كلما اتجهنا إلى لغة الشعر و منه تزداد الشعرية و على العكس من ذلك يقل الانزياح، كلما اقتربنا من النثر تقل درجة الشعرية لتنعدم في النثر العلمي.

و قد انتهى كوهن (cohen) إلى اعتبار الشعر مناقضا تماما للنثر و نحن نتساءل هنا هل فعلا لا توجد أية علاقة تربط الشعر بالنثر؟، هل لغة الشعر و النثر تختلف وحداتهما على

1 ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية م . ن ، ص 15.
2 ــ م . ن ، 15.
3 ــ م . ن ، ص . ن.
4 ــ ممدوح السكاف: حداثة الشعر العربي المعاصر :إلى أين ... ؟ ، مجلّة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع445 ، أيار، 2008م.
5 ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص23.

الأخرى اختلافا حقيقيا ذلك على الرغم من أنهما نسقان يستقيان من مورد واحد و هو نظام اللغة ككل واحد؟[1].

إنّ هذا التساؤل يمكن أن نجد له جوابا إذا نظرنا إلى طريقة توظيف اللغـــة، فالشـــعرية "تستخدم لغة يفسر بعضها بعضا"[2]، دون إغفال أن الشعر يقوم على الإبداع و الفاعلية الـــتي تجعل من النص وحدة كلية متماسكة في جميع مستوياتها، و يمكن أن نعتبر الفرق الحقيقي بـــين الشعر و النثر، "و بين حالة للشعر و أخرى تكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة و المسجلة ضمن بنيتها"[3].

إنّ التوظيف النحوي المتميز يحدث أثرا في تغيير المعنى ، و" ما دام الانزياح ناتجـــا عـــن التعارض بين المعجم و النحو فمن الضروري تغيير أحدهما بتغـــيير معـــنى الكلمـــة أو بتغـــيير وظيفتها"[4]. فالتباين النحوي من شأنه خلق صور تركيبية جديدة تبنى على اعتبارات أخـــرى ترجع إلى المبدع أو المتلقي في إعطاء ممكنات تأويلية خاصة.

وأنّ"الدور الذي لعِبته الصورة النحوية في عالم الشعر منذ القديم إلى أيامنا هذه ما يزال موضوع مفاجأة بالنسبة إلى أولئك الذين يهتمون بالأدب"[5]. فقد اعتبرت القواعد النحوية بمثابة بمثابة معيار نحوي يتحكم في الشاعر و يوجهه و على لغة الشعر أن " تأخذ في حسبانها القواعد

1 ـــ رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص155.
2 ـــ جان كوهن : اللغة العليا، ص395.
3 ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 142.
4 ـــ م .ن ، ص 146.
5 ـــ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص69.

النحوية المتعارف عليها، فإن هذا الانحراف مشروط و محدد باللغة و بـــالتراث و بالتقاليـــد الشعرية"[1].

و قد أشار جاكبسون(Jakobson) إلى دور النحو في تحديد خصوصية الشعر الـــتي تميزه عن الكلام العادي." إنّ النسيج النحوي للشعر يقدم عددا من الملامح البـــارزة الشـــديدة الخصوصية التي تسِم أدبا قوميا معطي، و مرحلة محددة و جنسا أدبيا خاصا و شاعرا مفردا أو تسم أكثر من ذلك أثرا مفردا، فالبنية النحوية للأثر تكشف عن تمفصل متقن بشكل متميز "[2].

فالمعنى الشعري يتميّز بالتكثيف الذي يوسع دائرة الشعرية سواء بـــالتوظيف المتميـــز لقواعد النحو أو بتجاوزها رغم القيود اللغوية المفروضة على الكاتب، كما أن المخالفة النحوية تحتاج إلى أن تكون" مبررة من حيث الدلالة ـــ لدى القارئ أو السامع ـــ و معنى ذلك أنها لا تحقق التأثير المطلوب إلا إذا وجدت لها ميزة دلالية لا توجد للتعبير العادي"[3].

إنّ الشكل النحوي للانزياح، يجنح بنا إلى تحديد المعيار بدرجة الصفر البلاغية و يـــرى كوهن(cohen) أنّ المعيار هو أقل وسما بلاغيا لذلك يحدده بالكلام العلمي و الذي تكـــون درجته البلاغية منعدمة تماما. إنّ "هو اختراق محسوس لدرجة الصفر"[4].

وإنّ كسر المعيار لا يتم إلاّ بقصد من الكاتب لغرض خلق قيمة فنية جمالية، مما يـــدفعنا إلى تحديد المعيار" بالاستعمال الفعلي للغة، ذلك لان اللغة نظام، و أن تقييد الأداء بهذا النظـــام هو الذي يجعل النظام معيارا و يعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي و قبوله"[5].

1 ـــ رجاء عيد :البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص156.

2 ـــ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص73.

3 ـــ رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 147.

4 ـــ جمال حضري: الأسلوبية النصية من خلال مفهوم الانزياح، ص12.

5 ـــ منذر عياشي :الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، بيروت ، ط1، 2002 م ، ص 77.

الفصل الثالث: شعرية التقاطعات بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن

أوّلا : الشعرية

ثانيا : شعرية النظم والإيقاع

ثالثا : شعرية الصورة

رابعا : البلاغة وعلاقتها بالشعرية

خامسا : الانزياح وجمالية اللغة

أوّلا ــ الشعرية:

إنّ الحدِيث عن الشعرية كمفهوم وكمصطلح أمر متشعب الأطراف وصعب التحديد، وهذا راجع لما تعرفه الساحة الأدبية من تعالق مصطلحي وتضارب مفاهيمي بين المصطلحات النقدية الغربية والعربية . وفي إطار البحث عن المقابلات المصطلحية للمصطلح الغربي (poetics) ظهرت هنالك مصطلحات عدّة في النقد العربي تعبِّر عن مفهوم واحد، وكذلك حدث العكس فقد ظهرت الكثير من المفاهيم المختلفة للتعبير عن مصطلح واحد، ومن المصطلحات التي دارت حولها مفاهيم الشعرية نذكر: الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا ، بويتيك[1].

وبالرغم من الخصوصية التي يتميز بها كل مصطلح على حِدى إلاّ أنّ هذه المصطلحات تقترب أو تجتمع حول مفهوم واحد وهو تعالي الخطاب الأدبي إلى ما هو فني وجمالي وهو ما نطلق عليه مصطلح الشعرية . والشعرية "هي قوانين الخطاب الأدبي ، وهذا هو المفهوم العام المكتشف من أرسطو وحتى الوقت الحاضر. غير أنّ الشعريات الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب ، بل اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي، والفن السينمائي"[2].

إنّ البحث عن الهُوية الجمالية للنصوص الأدبية هو بحث عن الشعرية و محاولة الكشف عنها في النص الإبداعي. لأنّ مَكمن الجمال هو وحده الذي يحقق جمالية النصوص وتفردها، باحتوائها لخصائص لغوية تفوق وتتعدى ما هو موجود في غيرها من النصوص الإبداعية. وليس

[1] ــ حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994 م، ص14،15،16.

[2] ــ م . ن ، ص 05.

العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي[1].

أمّا عن الشعرية في تصور عبد القاهر الجرجاني، فنحن لا نشكّ أنّ الكثير من النتائج التي أثبتها الرجل تطابق عددا ليس بقليل من مقولات نظريات الشعرية الحديثة عامة، ومع ما جاء به كوهن(Cohen) في تنظيره لمفهوم الشعرية خاصة.

وتبدو جذور الشعرية لدى عبد القاهر جليّة عند حديثه عن مفهوم النظم وتأكيده على جمالية النصوص والتي لا تتأتى للمبدع إلاّ من خلال إحكام النظم. الذي تجتمع فيه عناصر عدّة تضمن سلامته وتألقه، ومن هنا كان التركيز على النواحي الجمالية للشعر بمثابة تأكيده على شعرية الكلام وتأثيره الفاعل في المتلقي .

فالنظم" ليس إلاّ حركة واعية داخل الصياغة الأدبية"[2].والشعر ليس إلاّ شكلا من هذه الصياغة الأدبية، فقد حدد عبد القاهر النظم باعتباره وسيلة للإعجاز القرآني، وكان سبيله في ذلك التفريق بين الأسلوب القرآني عن غيره من أساليب العرب المختلفة، و قد اختار عبد القاهر أن يقابل لغة الشعر بلغة النثر، لاكتشاف خصائص اللغة المنظومة ومقارنتها بلغة القرآن الكريم، فلشّعر أسلوب متألق رفيع المستوى، مبني على صور جذّابة وتراكيب لغوية مختلفة تنسجم فيما بينها من خلال علاقات تركيبية ذات خصوصية كبيرة ودقيقة تعكس فرادة العمل الأدبي.

و "إذا كنّا نعلم أنّ الجهة التي منها قامت الحجّة بالقرآن وظهرت وبانت وبهرت، هيّ أن كان على حدٍّ من الفصاحة تَقصُر عنه قوى البشر، ومنتهِيا إلى غاية لا يُطمَح إليها الفِكرُ،

---

1 ـــ تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص23.

2 ـــ محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص90.

وكان محالا أن يعرف كونه كذلك، إلاّ من عرف الشِّعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب"[1].

وقد استهلّ عبد القاهر كتابه "دلائل الإعجاز" بفصل يتكلّم فيه عن الشعر، ويبيّن دوره وأهمية الاشتغال به، ويردّ فيه على من زهد في روايته وحفظه، وذمّ الاشتغال بعلمه وتتبعه. و يضع عبد القاهر في رده على من زهد في رواية الشعر ثلاث احتمالات هي: " ما يجده فيه من هزل أو سُخفٍ، وهجاء وسَبٍّ وكذِبٍ وباطلٍ على الجملة. والثاني: أن يذُمَّه لأنّه موزون مقَفَى، ويرى هذا بمجرّدِه عيبا يقتضي الزُّهد فيه و التنزُّه عنه. والثالث:أن يتعلق بأحوال الشعراء، وأنّها غير جميلة في الأكثر"[2]. فقد كان الرجل مدافعا عن الشعر مناصرا له، متحججا به، بسبب ما يحمله الشعر من قيم ومعاني جليلة تسهم في خلق إبداعية العمل الأدبي.

والشعر نظام يحقق وجوده الفِعلي بمادته التعبيرية ومحتواه النظمي لا من خلال بنائه الشكلي، ولهذا لم يعط عبد القاهر الجرجاني عناية كبيرة بالشكل الإيقاعي المتمثل في الوزن والقافية. و قد أعطى عبد القاهر تبريرا لمن زَهد في رواية الشعر لأنّه كلام موزون مقفى بقوله: " فإن زعم أنّه إنّما كره الوزن ، لأنّه سبب، لأن يُتَغَنَّى في الشعر ويُتلَهَّى به، فإنّا إذن كنّا لم نَدعُه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنّما دعوناه إلى اللفظ الجَزلِ، والقول الفَصلِ، و المنطق الحسن، والكلام البيِّنِ، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح و الإشارة، وإلى صنعة تَعمد إلى المعنى الخسيس فتُشَرِّفه، وإلى الضئِيل فتُفخِّمه، وإلى النازل فتَرفَعَه "[3] .

فليس للوزن دور فعّال في بناء الكلام الشعري أو في خلق ما هو شعري لدى الجرجاني، إذ يمكن الحصول على لغة شعرية مع إسقاط الشكل الإيقاعي. إنّما المعوّل عليه فهو

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص8.
[2] ـــ م . ن ، ص 11.
[3] ـــ م . ن ، ص 24.

ما يتضمّنه الكلام من إمكانات دلالية وتحولات في الكلمات ومعانيها و يحصل هذا بسبب التوظيف المتميز للّغة والاستغلال الذكي لطاقاتها الدلالية .

إنّ الوزن لا يعدّ معيارا لتحديد الشعرية، وليس كلّ كلام موزون هو كلام شعري، كما أنّه ليس كل كلام شعري هو كلام موزون، فالشعرية إذن درس للشعر والنثر معا. وأقدم شعرية هي كتاب أرسطو"فن الشعر". وقد ذهب تودوروف (todorov) أيضا إلى اعتبار الشعرية خاصة بالأدب كلّه في قوله: " تتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كلّه، سواء كان منظوما أو لا، بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[1].

بينما ذهب كوهن(Cohen) إلى اعتبار الشعرية خصيصة تابعة للشعر دون الأجناس الأدبية الأخرى، والشعرية "علم موضوعه الشعر"[2]، وبذلك ينطلق كوهن (Cohen) في بناء شعريته من المعنى العام لكلمة شعرية و الذي يرتبط بالشعر .

وتتحدّد الشعرية عند كوهن(Cohen) باعتبارها علامة فارقة بين ما هو شعري وما هو غير شعري انطلاقا من ارتكازها على الانزياح الذي يتحدد بدوره من خلال مجموعة من الخصائص والسمات التي تصنع شعرية الكلام الفني، فالشاعر يتخذ من الانزياح وسيلة في الكتابة الفريدة بخرقه للمعيار المألوف وإحداث قوّة جمالية ذات خصوصيات فنية عالية تمكّننا من تمييز الشعري من اللاشعري.

وإذا كان عبد القاهر لم يول عناية كبيرة بالبنية الإيقاعية في دراسته للشعر و لم يجعل الشعرية زئبقية بين البنية الشكلية والبنية المضمونية، فإنّ كوهن قد أقام رؤيته الشعرية على دراسة القصيدة المنظومة في اللغة الفرنسية بالاعتماد على جانبيها الصوتي والدلالي، و"هدف

[1] ــ تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 24.

[2] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص09.

الشعرية بعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"[1]. أي البحث في كون النصوص شعرية أم نثرية.

في حين أغفل عبد القاهر الجرجاني القيمة الفعلية الموجودة في بنية الشعر أو ما أسماه بالصياغة وتجاوزها إلى الناتج الدلالي بإعطاء المزية للمعنى على حساب اللفظ، فبالرغم من دعوة عبد القاهر للعناية باللفظ والمعنى في توظيف اللغة وإنشاء الكلام الأدبي ، إلاّ أنّه ردّ المزية في كثير من الأحيان إلى المعنى والناتج الدلالي دون التركيز على ما تحمله الألفاظ من قيمة في نفسها، ومن ذلك قوله في اعتداده بالمعاني: إنّ " الألفاظ لا تُرَادُ لأنْفسِها و إنّما ترَاد لتجعل أدلّة على المعاني. فإذا عَدِمت الذي له تُرادُ، أو اختلّ أمرُها فيه لم يُعتدّ بالأوصاف التي تكون في أنفسها عليها"[2].

فوظيفة اللفظ تكمن في كونِه عنصرا مساعدا أو ثانويا، يعمل على إعطاء دلالة محصورة ومحدودة تتّحِد مع دلالات الألفاظ الأخرى لإعطاء دلالة كلِّية أو معنى كلّي ضمن نظام تركيبي موحّد .

ولكنّ هذا لا يعطينا الحقّ في إقصاء دور الألفاظ في البنية الكلامية، ويذكر عبد القاهر في الذي قدّم الشعر بمعناه وأخّر اللفظ و لم يعطه من المزية إلاّ ما فضل عن المعنى، "ما في اللفظ دون المعنى؟ وهل الكلام إلاّ بمعناه؟. فأنت تراه لا يقدِّم شعرا حتى يكون قد أودِع حكمَة وأدبا واشتمل على تمثيل غَريب ومعنى نادِر، فإن مَالَ إلى اللفظ شيئا، ورأى أن يَنحَله بعض الفضيلة، لم يعرف غير الاستعارة، ثمّ لا ينظر في حال تلك الاستعارة أحَسُنت بمجرّدِ كونها استعارة، أم من أجل فرق ووجه، أم للأمرين ؟ لا يَحفِلُ بهذا وشِبِهِه. قد قنع بظَواهِرِ الأُمور"[3].

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 14.
[2] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص522.
[3] ـــ م . ن ، ص 252.

إنّ البحث في الشعرية من منظور عبد القاهر هو بحث في التعابير وكشف للعلاقات المتشابكة التي تربط بين أجزاء العمل الأدبي. ولكي تحقق الصور المنتقاة جماليتها اللغوية لابدّ من تتبع كيفية ظهورها على المستوى التركيبي ببحث العلاقات التي تربط بين طرفي الصورة ومدى ملاءمتها للقوانين النحوية. فاللغة الشعرية تأخذ دوما في حسبانها القواعد النحوية المتعارف عليها، ولئن هي سمحت لنفسها حينا ببعض الانحراف، فإنّ هذا الانحراف مشروط ومحدّد باللغة و التراث[1].

ويرى كوهن(Cohen) أنّ من أهمّ سمات تميّز الشعر عن النثر هو المستوى الصوتي المتمثل في النظم(الوزن والقافية)، وكلمة الشعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده وما هو أساسي يكمن في وجود مستويين من المقومات الشعرية المتاحة للغة، ولذلك فللكاتب الذي يرمي إلى أهداف شعرية الحُريَّة أن يجمع بينهما. أو أن يعتمد أحدهما دون الآخر. و المستوى الصوتي في الشعر يُعدّ من أهم مقوماته وركائزه، كما أنّه يحدث جرسا موسيقيا يتِمّ من خلاله الإنشاد، " فالقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائما كما لو كانت شعرا أبْتَر. فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية وبهذه الصفة يجب أن ندرسه"[2].

وتعتبر علامة الإنشاد في الشعر جزءا لا يتجزأ من الشعرية. كما أنّ الاعتبارات الجمالية الصوتية، الجرس والتناغم ليست بالتأكيد غريبة عن الشاعر، كما أنّ للنظم موسيقى تطرب من تلقاء نفسها، و تدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجهلها[3].

فبالرغم من جدارة سمة الإنشاد التي يستحقها الشعر إلاّ أنّ الشعر عند عبد القاهر ليس وزنا وقافية، "فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كلاما خيرا من كلام"[1]، إنّما

---

1 ـــ رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص156.

2 ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص52 .

3 ـــ م . ن ، ص 29 .

المعوّل عليه هو حسن النظم وحلاوة الذوق، " لأنّ الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها ، لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة "[2]. فكون الكلام موزونا لا يعطي أيّة علامة موجبة تساعد في خلق سمة الشعرية أو زيادة نسبتها.

وقد قسّم عبد القاهر الجرجاني المعاني التي يقوم عليها نظم الكلام إلى قسمين: عقلي وتخييلي، أوّلها عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة و البيان والخطابة، مجرى الأدلّة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، و" ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب إنّما له ما يُلْبَسُه من اللفظ ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه"[3]. و القسم الثاني هو المعنى التخييلي، وهو الذي " لا يمكن أن يقال إنّه صدق، وإنّ ما أثبته ثابت وما نفاه منفي. وهو مفْتَنَن المذاهِب، كثير المَسَالك، لا يكاد يُحصَرُ إلاّ تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا. ثمّ إنّه يجيء طبقاتٍ، و يأتي على درجاتٍ"[4].

وقد طرح عبد القاهر في هذا الباب قضِية الصدق والكذب في الشعر وعلاقتها بالمعاني التخييلية، فنفى أن يكون الصدق والكذب في الشعر مرتبطين بالصدق والكذب في الخبر أو واردَين بالمعنى الأخلاقِي. ومن ذلك من قال أنّ: "خَيرُ الشعر أكذبُه "، فالشعر "لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا أو نقصا، وانحطاطا وارتفاعا، فقد يَنحَلُ الوضِيعُ صِفة من الرفعَة هو منها عَارٍ أو يصِف الشريف بنَقصٍ وعَارٍ، فكم جوادا بخّلَه الشعر وبخيل سَخّاه وشجاع وسَمه بالجُبن وجبان ساوى به الليث"[5]. وإنّما يراد به أنّ خير الشعر ما دلّ على حكمة يقبلها العقل، ومن قال خير الشعر أصدقه فإنّما يعني أنّه يميل إلى ترك الإغراق والمبالغة.

---

1 ــ حسن ناظم : مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، ص27.
2 ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص474.
3 ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص265.
4 ــ م. ن، ص 267.
5 ــ عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة،تح، عبد الحميد هنداوي، ص195،196.

وتبدو أراء عبد القاهر الجرجاني حول الشعرية واضحة في النوع الثاني من المعاني وهي المعاني التخييلية، وهذا النوع من المعاني هو "الأكثر وردا في الشعر، وفيه يُخيِّل الشاعر للسامع أنّه يورد حُكما ينطبق على العقل، ولكنّه لا يمثل معرفة يقينية"[1].

ولا يعدّ الكلام شعريا إلاّ إذا ارتفع عن الكلام العادي. ولّما كان الخطاب الأدبي يمتاز بالغموض وتعدد الأبعاد فإنّ ذلك يفتح أمام القارئ أفقا أوسع للتأويل لأنّ "خصوصية اللغة الشعرية هو تأكيدها مبدأ تعدد الوظيفة فيها"[2]، وذلك باعتماد القارئ على طرق مختلفة من التحليل والتأويل، فمن قال أنّ " خير الشعر أَكْذَبُه" ذهب إلى "أنّ الصنعة إنّما تمدُّ باعَها، وتنشر شُعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرَّع أفنانُها حيث يُعتَمد الاتِساعِ و التخييل، ويدَّعَى الحقيقة فيما أصله التقريب والتخيّل وحيث يقصد التَلَطُّف و التأويل"، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى "أنّ يبدِع ويزيد، ويُبدِي في اختراع الصور ويعيد، ويصَادِف مضطرَبا كيف شاء واسِعا، ومدَدا من المعاني متتابِعا"[3].

وعلى هذا الأساس تتولد فكرة الغموض الشعري والتي تصعّد سلّم الشعرية، ويرى كوهن(Cohen) أنّه " يتعلق الأمر في الشعر بإجراء عمليات عقلية بطريقة واضحة، وإقامة معادل مناسب لها بواسطة مادّة الكلمات وحدها. ومهمّة الشعر الخاصة هي أن يوفر لأقوى ما في اللغة ولأخفى وأغمض ما في العالم مكانا للقاء خاف وغامض"[4].

فتحقق الشعرية حاضر من خلال حضور نسبة معينة من الغموض الفني الذي يظلل المعنى ويُخفِيه بطريقة فنية تسحر القارئ وتشوِّقه . واللّغة الشعرية تقوم على المفارقة المؤسسة على المراوغة والتعتيم بالمعنى الإيجابي.

---

[1] ـــ إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص443.

[2] ـــ فرحان بدوي الحربي :الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (د.ط)، 2003م ، ص29.

[3] ـــ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة،تح، عبد الحميد هنداوي، ص196.

[4] ـــ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص25،26.

و يتحدد الغموض لسانيا بأنّه خاصية لبعض الجمل التي توجد لها معان شتى. وقد يتعلق الغموض بالمعجم وقد يكون متمثلا في أنّ الجملة لها بنية تركيبية قابلة لتأويلات عديدة، و تكون أشكال الغموض راجعة إلى أنّ البنية السطحية الواحدة تحيل على بنيتين عميقتين مختلفتين أو على أكثر من بنيتين[1].

وحين يشير عبد القاهر إلى الغموض الذي يحقق الشعرية، فإنّه يربطه بالمعاني الخفية التي تخرج عن طريق الصور المختلفة. ومن ذلك " أنّهم يقولون في واحد أنّه أخذ المعنى فظَهر أخذه، وفي آخر . إنّه أخَذه فأخفَى أخْذه، ولو كان المعنى يكون معادا على صورته و هيئته، وكان الآخذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير أن يبدِّل لفظ مكان لفظ، لكان الإخفاء فيه محالا ، لأنّ اللفظ لا يُخفِي المعنى و إنّما يُخفيه إخراجه في صورة غير التي كان عليها"[2].

والغموض الذي عناه عبد القاهر هو الغموض الذي يخرج المعاني في صور جديدة، وبأساليب فنية جديدة تعكس قدرة المبدع الفنية وتمكّنه من التحكم في اللغة واستغلال إمكاناتها المعجمية والإيحائية، وليس الغموض الذي يسهم في ضياع المعنى وتعميته، لتعلم أنّ " من شأن الوجوه والفروق أن لا يَزال تَحدُّث بسببها وعلى حسب الأغراض والمعاني التي تقع فيها، دقائق وخفايا لا إلى حدّ ونهاية، وأنّها خَفَايا تَكتُم أنفسها جَهدَهَا حتى لا يتنبه لأكثرها، ولا يعلم أنّها هي، وحتى لا تزال ترى العالِم يعرض له السَّهو فيه، وحتى إنّه ليقصِد إلى الصواب فيقع في أثناء كلامه ما يوهِم الخطأ، كلّ ذلك لشدّة الخفاء وفَرْطِ الغموض"[3].

وبهذا يربط عبد القاهر الغموض بالقارئ، لأنّ الغموض الشعري هو الغموض الذي لا يوهم بالخطأ و هو يقصد إلى الصواب . فهناك درجات للغموض لا يجوز تجاوزها و إلاّ أضاع القارئ المعنى كليا. و هذا ما أشار إليه جان كوهن عند حديثه عن علاقة الشعر بالقرّاء وأنّ

[1] ـــ أحمد الجوّة : بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات ،ص 366 .
[2] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 509.
[3] ـــ م .ن ، ص 285.

"هناك درجة انزياح حرجة مختلفة دون شك من قارئ إلى آخر"[1]. فكلّما تجاوز الانزياح درجة معينة أسماها كوهن "بالدرجة الحرجة"، ضاع المعنى و دخل القارئ مع النص في صراع وهمي لا طائل منه.

إنّ الشعرية هي انفتاح النصوص و حشدها لكم كبير من الدلالات و المعاني. ذلك أن العمل الأدبي يتجَلّى في نفس متلقيه بمقدار ما يكون مفتوحا بحيث يعطي كل قارئ لهذا العمل بعدا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية "[2].

و قد يكون الغموض ذو طبيعة نحوية أو تركيبية، ولعلّ ما يبرز الغموض الذي يتحسسه القارئ في مواجهته نصا شعريا يتحدى أي منطق هو النحو الذي يحدد قواعد ترتيب الكلمات، و إذا تأملنا الأبيات الأولى من قصيدة ميرابو:

تحت جسر ميرابو يتدفق السين Sous le pont mirabeau coule la seine

و أحبابنا Et nos amours

هل يلزم أن يذكرني بهم Faut – il qu' il men souveinne

الفرحة تأتي دائما بعد العناء[3]

La joie venait tougours apre'es

فسنجد أن الغموض يَجْثِم على الوظيفة النحوية لكلمة"amours " فهل هي فاعل لفعل" coule"؟.لأنّ أداة العطف توحي بذلك، لكن كون "coule " مفردا. ولو أنّ عبارة "Et nos amours" ربطت بالبيت الأوّل أو الثالث لزال الغموض.

---

[1] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص179.

[2] ــ عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1985م، ص123.

[3] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 95.

و يَعدّ عبد القاهر النحو بمثابة العمود الفقري للنظم فلا نظم دون نحو و لا نحو دون نظم، " و نحن إذا تأملنا وجدنا الذي يكون في الألفاظ من تقديم شيء منها على شيء، إنّما يقع في النفس أنّه نَسَق إذا اعتبرنا ما تُوخِّيَ من معاني النحو في معانيها، فأمّا مع ترك اعتبار ذلك، فلا يقع ولا يُتصوَّر بحال "[1]

فما يزيد جودة النظم و تماسكه هو قدرة المبدع على خلق نوع من التآلف بين المعاني النحوية و المعاني النفسية ضمن تركيب صياغي مزدوج الوظيفة، و بهذا ترتبط الشعرية " بالمعاني من حيث كونها ناتجا للإمكانات النحوية، لا من حيث كونها أغراضا يدور في فَلَكِهَا الشعراء ...فالمعاني تُحلّق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفات الواقع المادي و المعنوي الخارجي و الداخلي ووسيلتها في تلك الطاقة التخييلية "[2].

و قد حاول أدونيس التَعرّف على شعرية النص الأدبي من خلال تفتيق نواة النظرية الجرجانية في النظم و ميّز في محاولته بين وظائف الكلام و صنّفها إلى ثلاث وظائف هي: (الإخبارية " الإعلام و الرواية"، والبرهانية "التحليل و التدليل" والتخييلية "الجمال والشعر")[3].

و تكمن الخاصية الشعرية في الابتعاد عن اللّغة بوصفها أداة للتواصل المنطقي و الاقتراب من لغة غامضة و غير منطقية من خلال ما يسمى بالمجاز، فإذا كانت الشعرية الجر جانية تقوم على المجاز، فإنّ المجاز يقوم على النظم. فالشعرية عند عبد القاهر الجرجاني هي طريقة في إثبات المعنى و أنّ اكتشاف الشعرية لا يكون بالسّماع وحده و إنّما يجب النظر إلى النص بالاستعانة بالفكر و إعمال الرّوية لمحاولة الفهم[4].

1 ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص468.
2 ــ محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص 109.
3 ــ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص29.
4 ــ أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط2 ، 1689، ص46.

وقد تعامل كوهن(Cohen) مع المجاز في تحديده لمقومات الصورة الشعرية التي تقوم أساسا على المجاز، فالشعر يقوم على المجاز و بذلك يتجاوز الدال المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي (الإيحائي) ليحقق صفة التأثيرية لدى المتلقي.و كأنّ انتفاء المطابقة ضروري لتحقيق الإيحاء، و سلبية المعرفة شرط لايجابية التذوق و ليست هذه السلبية إلاّ مؤقتة لأنّها تمثل الوجه الآخر للايجابية التي نبحث عنها.

إنّ المعاني الغامضة و التي تتملَّصُ من قبضة القارئ هي أدوات الشاعر لِيُوتّر بها اطمئنان القارئ تاركا له المبادرة التأويلية ليُزيلَ القناع عن وجه المعنى و يكشف ما كان مغطى. فشعرية القصيدة هي ناتج معناها، "والقصيدة لغة وهي تعني شيئا، و الدال ليس له هدف إلاّ أنّ يقودَنا إلى المدلول و كل شاعرية للدوال تقع في اللامعقول لأنّها تسلِب الرّمز من مكونه الأساسي"[1] . فاللامعقول هو المجاز الذي يُغيِّر وظيفة الكلمات و معانيها و ينسبها إلى معان أخرى غريبة عنها من خلال ضرب من الصياغة و النَّسجِ.

و المجاز يَشْحَن اللغة بطاقة جديدة، كما أنّه يضفي أسماء و وقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وإنّه سَمَّى إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها في اللغة عبارات محددة[2] . فاللغة المجازية درجات و هي أشبه بالسحر، فالمجاز "يعمل عمل السحر في تأليف ما يختلف، كأنّه يختصر البعد بين المشرق و المغرب ، و يرينا الأضداد ملتئمة، و يأتينا بالحياة و الموت مجموعين، و الماء و النار مجتمعين"[3] . من خلال نوع خاص من التفاعل بين الكلمات .

و يقرّ كوهن(Cohen) برأي ملارميه (Mallarmé) بقوله: "إنّ المعنى إذا كان هناك معنى (وأنا على العكس أتعزّى بفضل جرعة الشاعرية التي تقوي ما يبدو لي) يثار من خلالها التزاوج الداخلي للكلمات ذاتها عندما نتركها تذهب مع الوَشوشَات مرّاتٍ عديدة لكي

---

[1] ــ جان كوهن: اللغة العليا، ص370.

[2] ــ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص29

[3] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص405.

تثير إحساسا سحريا إلى حدّ ما"[1]. فالإحساس السحري الذي يثيره الشاعر ناتج من خلال التفاعل القائم بين المعنى الغائب و الجرعة الشعرية الحاضرة.

كما أنّ غموض الدلالات المجازية ليس خاصية من خواص الشعر بل يمكن أن تكون المجازات في النثر غامضة أيضا، فالمجاز مهما تعددت دلالته يحيل على علاقات داخلية في النص، و هو من ثمة وسيلة للتعبير الشعري و النثري معا.

إنّ " الشعر قوة ثانية للغة، و طاقة سحر و افتِتَان، و موضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها "[2] . و الشعرية لدى كوهن(Cohen) تقوم على أساس خاص من خلال تفسير الشعر بالشعر، باستعارة مبدأ المُحايثة الألسنية و التركيز بذلك على تفسير اللغة باللغة استنادا إلى الداخل النصي، فالشعرية توظيف مخصوص للغة، و الشاعر ينهض بقوله لا بتفكيره، لأنّه خالِق كلمات لا خالق أفكار .

و يشير كوهن(Cohen) إلى صعوبة " كون الشعرية تعبِّر عن نفسها نثرا، فالشعر هو اللغة الموضوع للغة واصفة هي النثر. و يبدو أنّ هذا التباين الأساسي قد حكم على الشعرية بتضييع جوهر موضوعها نفسه. فهي تُسَطِّح الشعر تسطيحا نهائيا بمُجَرّدِ ما نتحدث عنه نثرا"[3].

وأنّ خصوصية استعمال الشعر للغة و الدعوة للانزياح و تميّز لغة كل مبدع هو بناء للغة لأنّ (ما يتغير هو معجم اللغة نظرا لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أمّا نظام القواعد فلا يتغير إلاّ ببطئ شديد نحو تحسين القواعد و إحكامها

---

[1] ـــ جان كوهن: اللغة العليا، ص 371.
[2] ـــ م . ن ، ص 259.
[3] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 25.

مجددا. من هنا فإنّ كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنّه انتقاء من أشياء جاهزة بل هو خلق خاص"[1].

وقد أدرك عبد القاهر مفهوم الشعرية وهي تقع ضمن مسافة فاصلة بين القاعدة و الانزياح، فكلّما زادت نسبة التجاوز اللغوي اقتضي ذلك حضور الشعرية مع توفر عنصر الفهم في الكلام الشعري. فالشيء الثابت هو النظام النحوي، أمّا المتغيّر فهو المفردات التي تشمل وظائف هذا النظام مما يخلق لكل نص خصائصه الشعرية و التركيبية. فالنحو ليس حدّا راسخا بمقدار ما هو معيار ليّن يسهم في خلق ملمح جمالي.

وعبد القاهر الجرجاني لم يتعامل مع الشعرية كمصطلح حداثي كما هو موجود الآن في الدراسات الحديثة إلاّ أنّه غاصَ في عمق الشعرية من خلال المفاهيم التي أوردها عن النظم، من السياق و دوره في إسناد المعنى ،و الغموض و ما ينتجه من حلاوة المعنى من خلال الإبداع اللغوي المتميز و كذلك النحو و ما يعطيه من معيارية تساعد على فَضْح التجاوز الحاصل بطريقة فنية تتلاءم مع التوظيف النحوي المتميز للغة.

فالشعرية " ضاربة في عمق النفس البشرية، و تلعب العوامل المثيرة التي تحيط بالمبدع دورا في إخراجها و جعلها متجلية خلال النص الأدبي، على اعتبار أنّ الذوق و الشعور بالجمال بقدر ما يحتاجان إلى الطبع بقدر ما يحتاجان إلى الصناعة و العلم و متى حقق الشاعر طرفي المعادلة حقق الشعرية "[2].

أمّا شعرية كوهن(Cohen) فتحدد بعلاقتها مع اللغة، لكن بعد إخراجها من حيّز التصور المادي الذي وصفه فيها دوسوسير (d.ssausur) إلى حيز الشكل فالشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة. و باللغة فقط نستطيع اكتشاف هذا الانزياح و أسسه التي

---

[1] ـــ محمد الأسعد: مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص40.

[2] ـــ مليكة النوي: مقاربة بين الأسلوبية و نظرية النظم ، ص231.

تحكم العملية الشعرية وهي تنحصر في النص واستخدام اللغة استخداما شعريا وفق معطيات النظام و تقييدا ته الفنية بالنظر إلى مسألة الانزياح أو التوافق مع المعيار .

بينما يرى الجرجاني أنّ الشعرية سمة جمالية، و النص الشعري هو النص الذي يتوسم بملامح الغموض و الغرابة و يوظف فيه المبدع طاقة تخييلية كبيرة توهم المتلقي و تسحره، و بذلك تمثل الغرابة سبيلا لعدول النصوص عن المعيار اللغوي، ممّا ينبه المتلقي و يدفعه إلى البحث عن سرّ الغموض و الغرابة بتتبع النصوص و استكشافها .

" وإذا كانت الغرابة توصف عند الجرجاني في قولها بأنّها ذات بعد ايجابي في ابتعاد الشعر عن المبتذل و السائد فإنّ التلبيس و التعمية و التعقيد مصطلحات لا تقدم أيّة فاعلية أدبية أو فنية"[1]. فالمقصود من الغرابة و الغموض هو ما يضفي سمة جمالية على النصوص و ليس التعقيد أو التعمية اللذين يسقطان المعنى نهائيا من إدراك المتلقي.

والنص الشعري هو الذي يسعى للتّميّز و المغايرة من أَسْلَبَة و عدول عن مجرى الخطاب العادي، و نزوع نحو جعل "الكلمات و تراكيبها و دلالاتها و شكلها الخارجي و الداخلي، ليس مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص و قيمتها الخاصة"[2].

وقد استطاع عبد القاهر أن يقع على الشعرية عندما اكتشف قضية هامّة و هي"معنى المعنى"، فاللغة الشعرية هي اللغة التي تصنع نفسها بنفسها، وتتعدى حدود " المعنى" إلى " معنى المعنى"، "فالمعاني الأُوَّلُ المفهومة من أنفس الألفاظ هي المَعَارض والوَشْيُ والحَلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني هي التي تُكسَى تلك المعارض، وتزيِّن بذلك الوَشي

1 ـــ موسى ربابعة: الغرابة عند عبد القاهر، مجلّة جذور، النادي الأدبي الثقافي، ع 5، 2001م، ص31.

2 ـــ الطاهر روانية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، السيميائية والنص الأدبي، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة عنابة ، الجزائر، 17/15 ماي ،1995 م، ص136.

والحَلي"[1]. ولا يتأتّى الحصول على المعنى الثاني إلاّ بإحكام العلاقات بين محوري الاختيار والتأليف.

ثانيا ــ شعرية النظم والإيقاع:

وظّف عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن(Cohen) مصطلحي النظم والإيقاع ولكن كلّ حسب خلفياته المعرفية والثقافية ورؤيته الكمالية الخاصة بالإبداع الفني، وقد قامت فكرة النظم لدى الجرجاني في البداية على أساس ديني بحت يدور في فَلَكِ الإعجاز القرآني، ثمّ توسعت فيما بعد بشكل كبير واستغلّها النقاد للحكم على قيمة وجودة المنظوم والمنثور على حدّ السواء، لتعلم "أنّ من الكلام ما أنت ترى المزيّة في نضمه والحسن، كالأجزاء من الصِّبغ تتلاحق وينظم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسَعَة الذَّرع وشدّة المُنّة، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدّة أبيات"[2].

فالنظم تلاحم صوتي ودلالي ولا يمكننا الحكم على جودة النظم أو فساده إلاّ من خلال السياق، فلا يرتبط النظم بالكلمة المفردة ولا بالمعنى وحده، ولا بالصورة أيضا، وإنّما يتعلق بالسياق الذي يكون بدوره محصلّة لمجموعة من العناصر الخفيّة والمعلن عنها. كما أنّ السياق وحده هو الكفيل بتحديد دلالة التراكيب ومعانيها ضمن النظام الكلي الذي تتآلف فيه الكلمات والجمل ، وتتواشج فيه العلاقات المكوّنة لهذه الجمل ضمن نسيج كلي تحكمه علاقات النحو.

وفاعلية النحو تكمن في قدرته على توجيه الدلالة و تغييرها باستغلال الإمكانات النحوية بطريقة فنية. لتعلم " أنّ ما هو أصل في أن يدِقّ النظر، ويُغمُضَ المسلك، في توخّي

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 264.
[2] ــ م .ن ، ص 88.

المعاني التي عرفت: أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل"[1].

فالصورة التركيبية المترابطة التي يأتي عليها النظم تكون محكومة بالنحو دائما، "وليس النظم شيئا غير توخّي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، وأنّا إن بقينا الدَهرَ نُجهِد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سِلكا بنظمِها، وجامعا يجمع شملها ويؤلفها ويجعل بعضها بسبب من بعض، غير توخي معاني النحو وأحكامه فيها"[2].

أمّا النظم كما ينظر إليه كوهن فهو يعكس المستوى الصوتي في الشعر ممثلا في الوزن والقافية، ويهدف النظم إلى تمييز خصائص القول الشعري فقط، على عكس عبد القاهر الذي يرى أنّ النظم يتناول مجالات التعبير اللغوي عامة.

إنّ " النظم من مقومات العملية الشعرية وبهذه الصّفة يجب أن ندرسه"[3]، وهو لا يوجد إلاّ كعلاقة بين الصوت والمعنى، "ومن ثمّ فإنّ شعرية الشعر تكمن في نظمه مما يميزه صوتيا عن النثر الذي يعتمد إيقاعيا على النبر الزمني المجسد في البياض أو الفراغ عند كتابته أو طبعه، والذي يعني السكوت أو غياب الصوت لّما نكون في الحالة السماعية، إن لم يكن مسجوعا، وهي صفات ومقومات يحتويها الشعر ويتجاوزها إلى النظم[4].

والبحث في النظم يستلزم البحث في الفن الذي ولد منه الشعر، واستقى منه اسمه، أي في هذا الصنف الأدبي الذي دعي قصيدة . "ففي الوقت الذي كان فيه النظم شكلا لغويا

1 ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 93.

2 ــ م .ن ، ص 392.

3 ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 52.

4 ــ محمد مصابيح: الشعرية من من منظور غربي حداثي، مقالات أدب وفن ، 25 كانون، 2 يناير 2009.

تعاقديا صارم التقنين كان للقصيدة وجود شرعي غير قابل للتزاع، وهكذا كان يُعتبر قصيدة كل ما كان مطابقا لقواعد النظم "[1].

ومن هذا المنطلق يكون النظم هو العنصر الأساسي الذي يعطينا مبررات التفريق بين الشعر والنثر وعلى هذا الأساس ميّز كوهن بين ثلاث أنماط من الشعر استنادا إلى مدى حضور المستوى الصوتي في كلام الشعراء، سواء كان هذا الحضور جزئيا أو كلّيا.

والنمط الأوّل يتمثّل في قصيدة النثر أو قصيدة الدلالة التي تتحرر من الجانب الصوتي، وهو غير مستغل فيها، بمعنى أنّ العناصر الدلالية هي ما يحقق الجمال المطلوب، والنمط الثاني هو القصائد الصوتية ولا شيء يفرقها عن النثر سوى إقامة الوزن والقافية، والنمط الثالث : هو الشعر الصوتي الدلالي أو ما يسمى بالشعر الكامل.

ويقع وجه الاختلاف بين عبد القاهر وجان كوهن(Cohen) في أنّ النظم عند كوهن يستلزم مراعاة الجانب الصوتي والدلالي أي قدرة الشاعر على خلق نوع من التلاؤم والتوافق بين المميزات الصوتية من وزن وقافية، وبين المعنى السليم والصحيح، الخاضع لسلطة النحو الذي على أساسه ترتب الكلمات ضمن نسيج لغوي ذو معنى مقبول وصحيح نحويا، لأنّ التكلّم ليس ترتيب جملة، و إنّما هو اختيار لجملة تراها مطابقة للمقام بين نماذج الجمل التي تزودنا بها الذاكرة.

و إذا كان النظم عند عبد القاهر مقيّدا بالنحو، فإنّ النظم المقيّد بالوزن هو مقيّد بالنحو أيضا، ولكنّ النظم المقيّد بالنحو لا يشترط التقيّد بالوزن، لكنّ أصول صناعة النظم تفرض عليه قيودا أخرى كأن يكون الشعر كلاما مركبا متجانسا خاضع لمقتضيات النحو الذي يتحكم في دلالته، بالإضافة إلى كونه موزونا.

[1] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص10.

والاختيار الواعي هو الذي يتعامل مع الدوال في جانبيها الصوتي والدلالي، ثمّ لا يكون لهذا التعامل قيمته الشعرية التي تستولي على هوى النفوس ومَيلِ القلوب إلاّ بالإتيان من الجهة التي هي أصحّ لتأدِيته من حيث اختصاصه بمعنى معين وقدرته على نقله للمتلقي في صورة مغلّفة بالنُبل والمزيّة.

ويتأسس النظم في الشعر الفرنسي بعامة على الوزن والقافية، إلاّ أنّه يعتبر بنية صوتية ـــ دلالية، وبذلك يتميّز عن المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة التي توجد في مستوى الدلالة فقط . "فالنظم والاستعارة بنيتان متشابهتان ولا سند للاختلاف بينهما إلاّ من العناصر التي يستخدمها كل منهما"[1]. إنّ النظم إذن بنية صوتية دلالية تتميز عن قصيدة النثر وعن الاستعارة.

و القافية في الشعر تقوم بدورها على وحدات غير دالّة، ولكنّها حسب جاكبسون (Jakobson) يمكن أن تكون نحوية ومنافية للنحو في الوقت نفسه. والقافية النحوية لا تعبأ بالعلاقة بين الصوت والبنية النحوية، وتدخل في نطاق الأمراض العقلية[2]. فالقافية من جهة الوظيفة ليست بنية خالية من المعنى بل هي تساهم في توليد الدلالة الشعرية.

ويطرح كوهن(Cohen) القافية على أنّها ضرب من الانزياح من حيث تضمنها مماثلة دلالية ليست موجودة في أصل الكلام، وقدرتها على الجمع والـــتأليف بين الكلمات المتباعدة دلاليا، وهي ليست بنية تزيينية للكلام الشعري بل هي عنصر تمييزي بين الشعر وما ليس شعر.

إنّ الشعر ليس مجرّد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللغة النثرية، ولكنّه نوع متكامل من القول يختلف نوعيا عن النثر، ويحتوي في داخله على عناصر

---

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 52.
[2] ـــ م . ن، ص32.

وقيم وقوانين تنظم لحمته وسُدَاه[1]. ويرى كوهن(Cohen) أنّه يمكن للشعر أن يتجاوز الصفة الصوتية، فقصيدة النثر مثال واضح عن ذلك التجاوز، ولكن هل استعملت قصيدة النثر كامل أدوات الشعر ؟.

لأنّ" الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته، والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية تبدوا دائما كما لو كانت شعرا أبتر"[2] .

وينتقل النظم مع عبد القاهر من التركيز على المستوى الصوتي الموسيقي المعتمد من الوزن والقافية إلى النظم الصياغي أو التأليفي المعتمد على الناتج الدلالي، وتعدّ ظاهرة التجنيس من أشد الظواهر التعبيرية تأثيرا في الإيقاع الصوتي والدلالي. "ومن ثمّ كان لها أهميتها في شعرية عبد القاهر، خاصة إذا كانت متوافقة مع حركة الذهن في وقفاته ومواقعه المختارة على أن يكون هناك لون من التواصل بين طرفي التجنيس"[3].

ولا مزيّة للتجنيس إلاّ من خلال ما يعطيه من تآلف واختلاف يسهم في تكثيف المعاني وإعطائها دلالات جديدة، وأنّك "لا تستحسن تجانس اللفظتين إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، و لم يكن مَرمَى الجامع بينهما مرمًى بعيدا"[4]. فالواقع التطبيقي يستضعف تجنيس أبي تمام في قوله:

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالتَوَتْ   فِيهِ الظُّنُونُ أَمَذْهَبُ أم مُذْهَبُ

وقول المحدث:

نَاظِرَاهُ فِيمَا جَنَى نَاظِرَاهُ   أَو دَعَانِي أَمُتْ بِمَا أَوْدَعَانِي

---

[1] ــ صلاح فضل: نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د.ط)،(د.ت)، ص70،71 .
[2] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص52.
[3] ــ محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص108.
[4] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص07.

فهل الحكم بالضعف أو الحسن راجع إلى اللفظ أم راجع إلى إحداث معنى وخلق دلالة جديدة، ولهذا رأيت الفائدة ضعفت عن الأوّل وقوت في الثاني. وأبو تمام في البيت الأوّل لم يزد على ترديد(مذهب ومذهب)، دون أن تكون هناك فائدة ، أمّا في البيت الثاني فإنّك تراه " أعاد عليك اللفظة كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهِمك كأنّه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس ـــ وخصوصا المستوفي منه المتفق في الصورة ـــ من حُلَي الشِّعر"[1].

فلا يكون التجنيس حسنا حتى يكون المعنى هو الذي يطلبه ، "وحتى تجِدَه لا تبتغي به بَدَلا ولا تجد عنه حِوَلا. ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعة وأعلاه وأحَقُّه بالحسن وأولاه . ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه"[2]. و به تبرز بعض الجوانب الإيقاعية التي تدخل ضمن شعرية الكلام وتمنحه حق التكلم عن نفسه، بطريقة فنية تحمل بين طياتها عنصر الإفهام والفائدة من الكلام.

والشعر صياغة تقوم على نظام معقد من الأبنية، ومهمة الإيقاع أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام، وكما يرى الشكليون الروس، أنّ الإيقاع مثله مثل الصورة الرمزية، يقصد به الكشف عن النمط التحتِي للحقيقة العليا، أي عن غور المعنى الكامن[3].

ويلعب التأليف دورا مهما في خلق التجانس الصوتي وبدونه لن نحصل على إيقاع شعري، وإنّما نخلص إلى نص نثري ويكون خطي المسار، بينما النظم دوري ومُكوّن من أدلّة تعمل في الاتجاه المضاد[4].

---

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص 07، 08.
[2] ـــ م .ن ، ص 11.
[3] ـــ يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، قراءة تحليلية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004م، ص25.
[4] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 96.

ويرى كوهن(Cohen) أنّ الشعر مثله مثل النثر يؤلف خطابا، أي أنّه يرصف سلاسل من الكلمات المختلفة صوتيا. "غير أنّ العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية"[1]. وبهذا يتجسد الإيقاع بوصفه العنصر المسيطر الذي تتحدد به أشكال الأساليب الشعرية، ولّما كان غرض كوهن (Cohen) البحث في شاعرية النصوص أو ما يجعل الشعر كلاما متميّزا عن الكلام العادي. فقد نبّه إلى صفة الغنائية في الشعر ودورها في تحديد شعرية النصوص.

و قد" تغيّر الشعر دون شك في العصر الحالي، والبعض يؤكد أنّ الشعر منذ رامبو لم يعد غنائيا وإنّما أصبح نقديا، وإذا كان هذا صحيحا فإنّ النظرية المطروحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائي، الذي يعدّ أكثر أنواع الشعر شاعرية"[2].

وما عيب على النظم هو رتابته، فالمماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية تضلاّن دليلين طبيعيين على المماثلة المعنوية، لكنّ المماثلة المعنوية تختفي في أبيات القصيدة، وبذلك يختل توازن الصوت والمعنى، وهذا ما يحقق وظيفة النظم.

بينما تتعلّق فاعليّة الدلالة التي يحدثها النظم بطريقة الشاعر في الإنشاد، وعلينا التمييز بين قطبين في الإنشاد هما:"قطب الإنشاد التعبيري، وقطب الإنشاد غير التعبيري. والإنشاد التعبيري هو الذي يموِّج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة"[3]، فالنغمة والتنغيم أو المنحنى البياني الذي يسجّله الصوت يختلف حسب المعنى والخطاب، فالتنغيم إذن دال يقوي هذه الاختلافات، والإنشاد الغير دال هو الذي يتمّ بنغمة واحدة في جميع أبيات القصيدة.

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 92

[2] ـــ جان كوهن: اللغة العليا، ص261.

[3] ـــ م . ن ، ص 90.

غير أنّ الإنشاد يأخذ منحى مغايرا في القصيدة الغنائية أي القصيدة الخالصة الشعرية، " فيجب حينئذ أن يكون الإنشاد لا تعبيريا، وهذا ما يسعى إليه الإنشاد اليوم، إذ تخلّت التلاوة الطبيعيّة عن مكانها للإنشاد المسطح"[1].

وقد احتذى الشعراء المعاصرون بهذا النوع من الإنشاد ، فبإلغائهم للترقيم أَلْغَو معه علامات التنغيم، وعلامات الوقف. فالإنشاد الصحيح هو الإنشاد اللا تعبيري لأنّه يَترَع إلى التماثل الصوتي، والأهم من ذلك هو تساوي الأزمنة، فهناك "إذن تماثل زمني من بيت لبيت، يضاف إليه تماثل زمني من تفعيلة لتفعيلة"[2].

و لم يأخذ الإنشاد لدى عبد القاهر الجرجاني تفردا خاصا أو رأيا خاصا، وإنّما الإنشاد في الشعر هو مرادف لقراءته أو تلفظه من قبل قائل معين، وقد ذكر عبد القاهر كل من راوي الشعر ومُنشِدِهِ في معرض حديثه عن النظم بقوله: "وجملة الحديث أنّا نعلم ضرورة أنّه لا يَتَأتّى لنا أن ننظم كلاما من غير رويّة وفكر، فإن كان راوي الشعر ومنشده يحكي نظم الشاعر على حقيقته، فينبغي أن لا يتأتّى له رواية شعره إلاّ برَوِيَّة، و إلاّ بأن ينظر في جميع ما نظر فيه الشاعر من أمر النظم"[3].

فالشعر العربي يقوم على الأوزان الخليلية، والنظم يشترط وحدة التفعيلة لا وحدة الكلمة، وهذا ما يحقق الوظيفة الإنشادية في كل شعر قائم على التفاعيل العربية المعروفة.

ثالثا ــ شعرية الصورة:

تعدّ الصورة الشعرية من أهم القضايا التي اشترك في طرحها كل من عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن(Cohen) ، في تحليل الخطاب الأدبي سعيا للبحث عن مَكْمَن الجمال

[1] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 91.
[2] ــ م . ن ، ص 91.
[3] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ،ص 360.

في الإبداع الأدبي. ومصطلح الصورة الشعرية من المصطلحات النقديّة الأكثر اتساعا لاحتضان التفسيرات الفنية والإبداعية المتعدّدة، لذلك نالت رتبة مهمّة في النقد الأدبي العربي والغربي معا.

وقد عالج عبد القاهر الجرجاني وكوهن(Cohen) موضوع الصورة الشعرية في الشعر كلّ حسب المسار الذي خطّه لنفسه من جهة، وكذلك حسب الإمكانات الإبداعية التي يَمْنحهَا التوظيف الفِعلي للصورة الشعرية ، وما تجدر الإشارة إليه أنّ هذا المصطلح قد عرف تداخلات كبيرة مع مصطلحات أخرى، مثل: الصورة الفنية، الصورة الأدبية، الصورة البلاغية. بالرغم من اختلاف الاتجاهات التي تستعمل هذه المصطلحات المختلفة.

وسنركز في دراستنا على مصطلح الصورة الشعرية، لأنّها تمثل جوهر ما في العمل الشعري من فنية وبلاغية، فالصورة الشعرية انعكاس لتجربة الشاعر وانفعالاته وأفكاره وثقافته، إنّها إسقاط للظروف الخارجية المؤثرة في العمل الإبداعي على تداخلاته النصيّة التي تؤسسها علاقات الاستبدال والتركيب سعيا إلى الوصول إلى منافذ الجمال الشعري .

إنّ الصورة رسم بالكلمات، وتجسيد لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجرّدة بشكل حسي، فكما تعتمد الصورة على المجاز وغيره من مقومات البلاغة العربية ــــ التشبيه والاستعارة والكناية والتقديم و التأخير... ــــ يمكن أن تعتمد الوصف الحِسِّي لكي توصل إلى خيالنا شيئا يتجاوز الحقيقة الخارجية للأشياء من خلال اعتمادها على طاقات اللغة وإشعاعاتها الوجدانية[1].

وقد أشار الجاحظ إلى مصطلح الصورة أثناء تفريقه بين اللفظ والمعنى في حديثه عن العملية الشعرية بقوله: إنّ " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخَيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع، وجودة السّبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2].

[1] ــــ نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، طبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،(د.ط)، 1982م، ص45.

[2] ــــ الجاحظ: الحيوان، تح، عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج3،(د.ط)، (د.ت)، ص 131.

ويعلّق جابر عصفور عن التصوير الذي تحدث عنه الجاحظ ، ويشير إلى أنّه يحمل دلالة خاصة ويشِي داخل سياقه بثلاث مبادئ: أوّل هذه المبادئ أنّ للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. و ثاني هذه المواقف، أنّ أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسيّة، أي أنّ التصوير يتَرَادَف مع ما نسميه بالتجسيم. وثالث هذه المبادئ أنّ التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والتأثير والتلقي، ومختلفا عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها[1].

فقد ارتبط مصطلح الصورة الشعرية في التراث النقدي العربي بأسلوب أو صياغة الشعر، ولعلَّ عبد القاهر الجرجاني لم يبتعد كثيرا عن المفهوم النقدي العربي القديم للصورة الشعرية، إذ يقول في سياق حديثه عن النظم: "واعلم أنّ قولنا الصورة إنّما تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبيّن إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبيّن خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك"[2].

كما ربط عبد القاهر الصورة بالمعنى الشعري واختلافه من بيت لآخر بقوله: "ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا :للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول

[1] ـــ جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص257.

[2] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 508.

الجاحظ: إنّما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[1]. وبهذا يدعم الجرجاني رأي الجاحظ حول التصوير الشعري ويدافع عن أسبقية مفهوم الصورة عند النقاد العرب.

إنّ مزيّة الصورة الشعرية لدي عبد القاهر تكمن في قدرتها على خلق الاختلاف المعنوي في الشعر، فاختلاف المعاني الشعرية مرهون باختلاف صورها التي تعرض فيها، " وجليّ أنّ الصورة هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسي للمعنى بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التي تتمايز بها، تتحدد تبعا لها، قيمة النص الأدبي"[2]. فالنظم هو محطّ إرتحالات المعنى الذي يتلوّى ويتلوّن ليَقع في صورة خاصة أو صياغة محكمة. لنعلم أنّ "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبِّر عنه سبيل الشيءِ الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفظّة والذّهب يصَا غ منهما خاتم أو سوار"[3].

إذن فطريق الوصول إلى المعنى المراد الذي يسحر المتلقي هو طريق التصوير والصياغة المتميّزة، وما النظم في النهاية إلاّ زُبدة التصوير العالي الذي تحصل له فائدة الكلام والصياغة المحكمة التي تمتّن النظام التركيبي وتقويه، "فكما أنّ محالا إذا أنت أردت النظر في صَوغِ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أنّ تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام، أن تنظر في مجرّد معناه"[4].

وإذا كان هدف الصورة الشعرية يقوم على إثارة المشاعر وايقاضها وبثّ روح الانفعال و التوتر عن طريق الخيال الذي يعدّ أساسا جوهريا لقيام الصورة الشعرية، فقد أدرك عبد القاهر هذا الجانب المهم و لم يغفل الحديث عنه. والصورة الشعرية بطبيعتها تتميز بعنصرين هما:

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 508.
[2] ــ جابر عصفور:الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص282.
[3] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 254.
[4] ــ م ، ص254،255.

كونها تركيب لغوي والعنصر الثاني هو مدى استثارتها للخيال، فالصورة تركيب لغوي يفرض توترا في سياقه اللغوي والحالي، بحيث لا يمكننا الشعور معه بالانسجام دون اللجوء إلى الخيال[1].

والخيال هو عنوان الصورة ولا يمكننا الحديث عن صورة شعرية دون ربطها بالخيال الشعري. ويمثل خيال الأديب طاقة تستمدّ وجودها من الواقع المعاش، لا يضيف إليها ولا ينقص منها إلاّ ما تتطلبه الرؤية الفنية للأشياء، فمادّة الخيال لا توجد من العدم، وإنّما هي حقائق لها وجود خارجي يصنّفه الأديب تصنيفا خاصا مستلهما من رؤيته الفنية[2]. وليس تماسك الصورة الشعرية وسلطتها على إطلاق المعنى إلاّ لأنّها محكومة بمفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه.

فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادّته الهامّة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه[3]. ويركز عبد القاهر في حديثه عن الخيال على الصورة التي تقوم في الوهم والخيال وتكون بذلك بعيدة كلّ البعد عن التصاوير الواقعية التي تقترب من الواقع، فالصور التي تعتمد على الخيال الواسع والمكثّف هي التي تتأسس على الإغراب في الصنعة، و ترى " الشاعر قد عَمَد إلى معنى مبتذل، فصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق إذا هو أَغربَ في صَنعة خاتم "[4]. فعمل الشاعر في تصوير المعاني شبيه بعمل الصانع في اختراع الصِناعات المختلفة ذات الأشكال الجديدة.

و تقوم بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل في القدرة على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسي للمعنى الذي يتدخّل الخيال في توجيه وعرضه. فالصورة الاستعاريّة على سبيل المثال

---

1 ــ موسى سامح عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي.في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص159.

2 ــ ميخائيل نعيمة: الغربال، دار المعارف ، بيروت، لبنان،(د.ط) ، 1946م ، ص156.

3 ــ جابر عصفور:الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص14.

4 ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص481.

تملِك سِحرا إبداعيا يتدخل الخيال في قولبته، "وإنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرّس مُبينَة، والمعاني الخفِيّة بَادِية جلِيَّة"[1].

فقوّة الصورة وقدرتها تكمن في تحريك المشاعر والأخيِّلَة والقدرة على الجمع والربط بين المتباينات، وهذا واضح فيما "تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقّة، فإنّك تجد الصورة المعمولة فيها، كلّما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافا في الشكل والهيئة، ثمّ كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحذق لصورها أوجب "[2].

إنّ هذا النوع من الربط بين المتباينات لا يتمّ إلاّ على يد مبدع موهوب يملك قدرة تخييلية واسعة، لأنّ التخييل هو "ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدَّعِي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدَع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[3].

أمّا الصورة التشبيهية فهي تبنى على ضربين، أحدهما لا يحتاج إلى تأوّل، وهو تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، والثاني هو الضرب الذي يحصل فيه تأويل وهذا الضرب أكثر استدعاء للخيال الشعري . ولم تكن المقارنة التي أجراها عبد القاهر بين عمل الشاعر وعمل الصانع في التصوير إلاّ حرصا على التقديم الحِسِّي للمعنى أثناء التصوير الشعري، وربطه بإثارة أحاسيس وأخيّلة المتلقي لما تحدثه الصورة الشعرية من تكثيف دلالي وبعد إيحائي يبُثّ في المعنى خصوصيّة تُمكِّنه من التأثير في المتلقي. وقد فضّل البلاغيون المجاز على الحقيقة لما يحدثه من تأثير في المتلقي[4].

ونحن لا نشكّ في القيمة الجمالية التي تحدثها الصورة القائمة على المجاز، فالمجاز عند عبد القاهر هو العدول باللفظ عمّا يوجبِه أصل اللغة، مما يعني أنّ الصورة الشعرية تبنى على كسر

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح، محمود شاكر ، ص43.
[2] ـــ م . ن ، ص 148.
[3] ـــ م . ن ، ص275.
[4] ـــ جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 323.

القانون اللغوي والغوص في عمق الدلالة، باستحداث إسنادي جديدة يقوم على البعد والتنافر اللغوي.

وترتبط الصورة الشعرية بنوع خاص من النظم. "وجملة الأمر أنّه كما لا تكون الفضّة أو الذّهب خاتما أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلِم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاما و شعرا، من غير أن يُحدِث فيها النظم الذي حقيقته توخّي معاني النحو و أحكامه"[1].

فنظرة عبد القاهر إلى الصورة الشعرية تؤكّد تركيزه على عمق التعبير الفني ودقّته، فهي تمتلك وظيفة جوهرية إبداعية تتعدى الظاهر الشكلي لتُغرقَ في عمق الدلالة التي تنتجها الصورة. وتبدو الصورة الشعرية معيارا لعلاقات أو صلات بين مظهرين أو أكثر من مظاهر التعبير، كما أنّها تعمل على أساس كونِها حالة تعبير عن المعنى، وعلينا أن ننظر إلى هذين الجانبين على أنّهما مترابطان بل متكاملان[2].

كما أنّ فاعلية الصورة قد تتعدى إنشائية الزخرف البلاغي ووظيفته الإيحائية إلى كونها تحمل حقائق شعرية تتضافر مع الشكل الصياغي لها، وتنتج لنا طاقة تأويلية كبيرة يستمتع المتلقي بعرضها حسب درجة ونوع التأثير الذي يحدث في نفسه.

فالصورة الشعرية هي لغة شعورية خيالية تبنى وفق علاقات فنية تتحكم الروح الإبداعية في تشكيلها وطرحها في كل نص شعري، ولهذا لم يغفل عبد القاهر دور المجاز في بناء الصورة، ففصّل الحديث عن المجاز والكناية والاستعارة وفرّق بينه وبين الحقيقة، لتصبح الشعرية نتاجا لصورة خاصة وسبك متميّز. وإنّ الكثير من العبارات تؤوّل عن طريق ترجيح لمعنى بين الحقيقة والمجاز، والحكم على المعاني التي تنزاح عن الأصل قصد تأدية دلالة خاصة.

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص488.

[2] ــ عبد القادر الرباعي: في تشكيل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، ط 1 ، 1998م ، ص158.

أمّا كوهن(Cohen) فإنّ تعامله مع الصورة الشعرية كان مصبوغا ومرتبطا بتصوراته حول نظريته في الانزياح، غير أنّه لم يبتعد في عرضه لمفهوم الصورة الشعرية عن عبد القاهر. فقد عرفت البلاغة الغربية الصور البلاغية منذ القديم معتبرة إيّاها طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر عاديّة وطبيعية، أي اعتبرها انزياحات لغوية.

فقد حضيت الصورة البلاغية برتبة هامّة، خاصة وأنّ البلاغة كانت تمتلك السلطة الكاملة على الفن القولي، وإذا كانت البلاغة القديمة قد اعتبرت الصورة البلاغية انزياح لغوي. فما هي خصوصيات الصورة البلاغية في شعرية كوهن (Cohen) ؟.

وإذا انطلقنا من الشعرية البلاغية التي وُلِعَ بها كوهن(Cohen)، فإنّه يستعمل مصطلح "الصورة البلاغية"، بدَلا عن مصطلح " الصورة الشعرية"، فما هي خصوصيّات المصطلح عنده وكيف يساهم استعمال الصورة البلاغية في تحقيق شعرية الشعر الفرنسي عند الشعراء العشر الذين اختارهم كوهن للدراسة.

إنّ مفهوم الانزياح الذي بنى عليه المؤلف نظريته في الشعر هو ما دفعه لاعتبار الصورة "اصطلاح متولد من المفهوم المركزي في هذه النظرية، ومتلبس به أشدّ التلبس"[1]. فالصورة الشعرية من أهم القضايا التي أشار إليها كوهن (Cohen) باعتبارها مفهوما شديد الارتباط بكلّ من البلاغة والشعرية اللذين ارتكز عليهما كوهن في بناءه لشعرية الانزياح.

ويبرز دور الصورة وفعالِيَّتها في البحث عن نوع العلاقة الموجودة بين التراكيب اللسانية والمعنى المنطقي أو في الربط بين المعاني وصور الكلام الشعري. فالعدول اللساني والعدول المنطقي يَترَعان إلى التداخل، وبهذا يكون من الميسور بناء نموذج منطقي لصور الكلام

1 ــ أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، ص330.

الشعري[1]. مما يبرز أنّ الانزياح الحاصل الذي تحدثه الصورة لا فائدة منه إلاّ إذا وجد تفسير منطقي أو تآلف معنوي يجمع بين صور الكلام الشعري ومعانيه.

كما أنّ الوصول إلى اللغة الشعرية مرتكز على فاعلية الصورة الشعرية وما تقدِّمه من انزياح وهذا لا يتحقق إلاّ في الشعر، "فالشعر يسير نحو الشاعرية الخالصة مثلما يتقدم الرسم عبر الفن المجرّد من فن الرسم الخالص"[2]. ومن هنا تتضح الصورة بكونها رسم فني وتصوير لغوي يجمع بين الصياغة التركيبية والمعاني الفنية الناتجة عن رسم فني خاص.

وقد أضاف كوهن(Cohen) إلى مفهوم الصورة البلاغية لَمْسة فنية وبلاغية خاصة به تتماشى مع البلاغة الحديثة، و هي امتداد للمفهوم البلاغي القديم. إذ "يمكن أن نميّز صنفين من الصور البلاغية ندعوها مع فونتاني صور إبداع وصور استعمال ، ولفهم هذه المقابلة نفسها يجب أن نميّز في الصور بين الشكل والمادة، فالشكل هو العلاقة التي تجمع الكلمات، والمادة هي الكلمات نفسها "[3].

والصور التي تشكل انزياحا هي صور الإبداع، وخلق الصور البلاغية الجديدة يتم من خلال تجاوز ما كان موجودا سلفا من شكل ومادة وبهذا تصبح الصور البلاغية والاستعارة على وجه الخصوص مجرّد صور مستعملة.

ففي" ليل أخضر" لرامبو " فكرة منتحبة " لملارمي، علاقة واحدة تربط النعت بالمنعوت، في كل صيغة استعارية، إذ تمثل أخضر بالنسبة لليل ما تمثله مُنتحبة بالنسبة إلى فكرة،

---

1 ــ أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات ، ص330.

2 ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 22.

3 ــ م . ن ، ص 43.

"فعندما يخلق الشاعر،إذن، استعارة أصيلة فإنّما يخلق الكلمات وليس العلاقة . إنّه يجسد شكلا قديما في مادة جديدة "[1].

فإبداع صور أصيلة تتمثل في أشكال جديدة هو جوهر ما في الصورة البلاغية من انزياح وفنية. وأنّ "الصور الإبداعية ليست جديدة في شكلها بل في الكلمات الجديدة التي جسدتها فيها عبقرية الشاعر لا غير"[2].

ولكنّ ابتكار واختراع صور جديدة الاستعمال. لا يعني أن تبقى دائما صورا مبتدعة. فقد يعاد استعمال بعض هذه الانجازات وتدخل بذلك في مستوى الاستعمال، وهكذا نجد في قول راسين: "شعلة شديدة السواد" صيغة مبتكرة في الظاهر، فاستعارة الشعلة ل" الحب " و " السوداء " ل " المذنب "، كانت شائعة الاستعمال وفهمها يتمّ مباشرة عند الجمهور المثقف، وبذلك انعدم الانزياح فيها[3].

ويؤكد كوهن(Cohen) ما ذهب إليه من القول بالشكلية التي تعرضها الصورة البلاغية المبتدعة من خلال خلق وابتكار مادة لغوية جديدة خاضعة للتركيب الشكلي، وأنّ الشعر هو المجال الأنسَب لعرض هذا التجديد اللغوي، "فالشعر ليس علما بل هو فن، والفن شكل، وليس شيئا آخر غير الشكل "[4].

وترتبط الصور في الشعر بما تحدثه من أثر نوعي على المتلقي من خلال إضفاء خصائص وسمات قد تسهم في إنتاج وتوليد معاني جديدة، تختلف عما هو موجود سابقا. فالنظرية

[1] ـــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 44.
[2] ـــ م . ن ، ص . ن .
[3] ـــ م . ن ، ص44.
[4] ـــ م . ن ، ص 46.

الكلاسيكية تعرّف الصور من وجهة نظر "مزدوجة، بنيوية ولكنّها أيضا وظيفية، أي: من خلال علاقتها " بأثر" ما نريد أن تنتجه"[1].

ويتحقق الانزياح الفعلي الذي تحدثه الصور المختلفة من خلال ما تضفيه هذه الصور من تناغم إيقاعي و إنشاد موسيقي، يخرج البنية التركيبية من حالة الكمون والخمول إلى بنية تركيبية جديدة مليئة بالحيوية والتوتر. "فالاستعارة تكون خطيرة إذا هي أرسلتنا إلى دال إيقاعي يتواءم مع مدلوله، فالشعر هو غناء المدلولات هو التفكير المغنى على حدّ تعبير رامبو"[2].

إنّ فنيّة الصورة البلاغية تكمن في قدرتها على استثارة نوع من القبول المنطقي للتركيب اللغوي، بالرغم من أنّ بعض الصور قد تؤسس وقد تبنى على معاني بعيدة جدًا عن شكلها التركيبي، إلاّ أنّ هذه الصور قد تذهل المتلقي و تؤثر فيه.

ويعود سبب هذا التأثير الخفي الذي تحدثه الصور المختلفة إلى طبيعة الصورة نفسها وما تحمله من دلالات تعيينية وأخرى إيحائية ، وهذا ما يضمن الانزياح عن اللغة العادية والدخول في بَوتَقَة اللغة الشعرية، "فوظيفة الصورة هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغيّر محتوى المعنى وإنّما تغيّر شكله، إنّما تعبر من الحياد إلى التكثيف"[3]. وتتميز الصورة بملمحين أساسيين هما الشمولية و التكثيفية، وهذا ما يفتح الخطاب الشعري على نوافذ متعددة من الإمكانات الدلالية المختلفة، تسهم في تعدديّة المعنى.

فلغة الشعر تتميز بحضور الصورة وتكثيفها في مقابل غِيابها في الكلام العادي الذي يتسم بالبساطة والسطحية. و"الصور البلاغية ليست مجرّد زخرف زائد، بل إنّها تكوّن جوهر الفن

[1] ـــ جان كوهن: اللغة العليا، ص378.
[2] ـــ م . ن ، ص378.
[3] ـــ م . ن ، ص 380.

الشعري نفسه، فهي التي تفكّ إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه"[1].

و تبرز الصور الشعرية بكونها علامة تمييزية للغة الشعر دون لغة النثر، لأنّها تساعد في فَكِّ شفرات الخطاب الشعري وتمنحه أفقا واسعا من إمكانات الفهم والتحليل وذلك لارتباطها بجانب من نفسية المبدع.

فكما كان الخيال حاضرا في تركيب الصورة الشعرية في تصور عبد القاهر، ربط كوهن أيضا الصورة بالتخيّل بشكل مباشر وغير مباشر. فقد طابقت النظرية الكلاسيكية بين ("الصورة" و"التخيّل"، أي بين وحدة لغوية ووحدة نفسيّة، إنّ التقاليد هنا تصعد إلى أرسطو فقد كان يقول عن الاستعارة :عمل التخيّل يجسد شيئا يُرى، فنحن ننتظر من المتخيِّل شيئا محسوسا"[2]. والخيال هو القدرة على فهم الأشياء والجمع بينها ضمن نظام خاص يعكس قدرة الشاعر الفنية، وكذلك يعكس لمسته الخاصة في الإبداع الشعري الذي يحوي بعض الجوانب الخاصة بالشاعر.

إنّ البحث في الصور الشعرية والصورة الاستعارية على الخصوص هو بَحْثٌ فيما تتحول به الصورة الذهنية أو المحتوى التخيّلِي إلى شيء محسوس، فهي تركيب لغوي خاص يعكس ما هو ذهني ونفسي خاص بالمبدع في شكل محسوس مجسد على أرض الواقع ويمثّله النص الشعري.

وإذا كان عبد القاهر يرى أنّ شعرية الصورة تبدأ لحظة قدرتها على الجمع بين المتباعدات، فإنّ كوهن(Cohen) يتفق معه في هذه النقطة وهو يرى بأنّ بنية الصورة أو العملية المجازية لا تخرج عن الوصل أو الجمع بين الأطراف المتباعدة للكلام، التي تبدو للوهلة

---

[1] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 46.

[2] ــ جان كوهن: اللغة العليا، ص382.

الأولى أنّها خالية من أيِّ رابط يجمع بين أطرافها. ويتمّ هذا بالبحث عن طريقة ملاءمة في بثٍّ نوع من الانسجام بين الدوال بعدما تبدو عليه من تعارض.

وهذا ما يحقق الانتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية. وقد أسندت إلى الاستعارة ولزمن طويل وظيفة الانتقال من المجرّد إلى الحسي. هذا في حين أنّ عديدا من الاستعارات يعرض الحسي بالحسي. فكلمة اللون تصبح دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية، لكنّ انعدام مجال التخيّل لا يعدم شعرية الصورة، وإنّما قد تؤسس شعرية الصور على مدى الاستجابة الانفعاليّة التي تحدث لدى المتلقي في المستوى الثاني من الكلام.

"إنّ الصور والمجازات والاستعارات لم تَعُد مجرّد تفاصيل وحِليّة للخطاب، بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنّها خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يَعُد الموضوع علّة للشكل، بل هو أثر من آثاره"[1]. وتحليل النص الشعري ومحاولة الوقوف على مقاصده وغاياته محكوم بما يتضمّنه من خصائص شعرية يساعد التوظيف التصويري المختلف على بلورتها.وبهذا تصبح الصورة شيءا أساسيا في لغة الشعر. وينظر كوهن(Cohen) إلى الصورة من جهة جرَيَانِها في الشعر، "فليست الصورة شعرية لأنّها متوفرة في الشعر، وإنّما لأنّها شعرية فهي كثيرة الجريان فيه"[2].

ويمتلك المبدع والشاعر القدرة على استحداث صور شعرية باستغلال التراكيب المجازية المختلفة في خلق نوع من العدول عن المعيار، لأنّ " اللغة المجازية لغة يعدل فيها الكاتب أو الشاعر عن الاستعمال اللغوي المألوف إلى غير المألوف وهي وسيلة بيانِية يستعين بها الأديب لكي يكسب صياغته ثوبا جماليا"[3].

1 ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 46،47.

2-Jean cohen: le haut longage. théorie de la poéticité. Flammarion. 1979. p.136.

3 ــ وفاء كامل فايد: قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، (د.ط)، 2000م، ص11.

رابعا ــ البلاغة وعلاقتها بالشعرية:

أسس عبد القاهر الجرجاني نظرية النظم وكان هدفه في ذلك ديني بحت، فانكب على دراسة أسلوب القرآن الكريم لكشف وجوه إعجازه البلاغية والفنية. وقد منح عبد القاهر البلاغة مساحة واسعة في كتابيه "الدلائل" و "الأسرار "، وعدّ الفنون البلاغية المختلفة من الاستعارة والكناية والتشبيه والتمثيل والحذف والتقديم والتأخير وكل ما ذكره من مباحث البلاغة العربية، ركائز أساسية في تبيان وسيلة فهم الإعجاز القرآني.

وقد استفاد عبد القاهر الجرجاني من الدراسات البلاغية التي سبقته، وحاول أن يخلق نوعا من التجديد في البلاغة العربية بتركيزه على الأسلوب التعبيري من ناحية النظم. فلم يَنحَاز إلى أنصار اللفظ و لا إلى أنصار المعنى، ولكنّه جمع بين اللفظ والمعنى بطريقة فنية مبنية على التكامل، وهو ما أسماه بنظرية النظم.

ولا يتحقق النظم إلاّ بالانسجام بين المعاني النحوية والمعاني النفسية، وقد بنى الجرجاني كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" حول فكرة نظم الكلام وترتيب معانيه، مركزا في الكتاب الأوّل على اكتشاف مواطن الإعجاز، بينما ركّز في الكتاب الثاني على تحقق المعاني في النفس قبل تحققها في التركيب، وقد خصّ في الدلائل مبحثا واحدا في البيان وهو الكناية ، ومَبحثين في الأسرار وهما التشبيه والاستعارة، أمّا البديع فاقتصر على الجناس والسجع والطباق فقط، أمّا علم المعاني فأورد فيه سِت مباحث وهي التقديم والتأخير، فروق الخبر، فروق الحال ، القصر، الحذف، الفصل والوصل.

واللافت للانتباه أنّ صاحب نظرية النظم قد تحدّث عن هذه المباحث البلاغية وكان يدرجها تحت اسم البيان، ويذكر عن البيان في فاتحة كتابه "دلائل الإعجاز": "ثمّ إنّك لا ترى علما هو أرسَخ أصلا، وأبسق فرعًا، وأحلَى جنًي، وأعذب وردا، وأكرَم نتاجًا، وأنوَر سِراجًا،

من علم البيان، الذي لولاه لم ترَ لسَانا يحُوك الوَشيَ، ويصوغ الحَليَ، ويلفظ الدُرّ ، ويَنفث السِّحر، ويَقري الشهد، ويُريك بدائِع من الزَّهر، ويُجنيك الحُلوَ اليانِعَ من الثّمر"[1].

والنظم شبيه بالصياغة والتحبير والتزيين، لأنّ ترتيب الكلمات على مستوى البنية السطحية، يقتضي ترتيب المعاني في النفس قبل ترتيبها في التركيب الظاهر، بحيث تنسجم دلالاتها وتتلاءم بحسب اقتضاء العقل لها. إنّ النظم "هو خضوع الكلام لنواميس الفكر، وبروزه على هيئة، تحاكي الروابط المنطقية التي يقيمها بين المعاني، فتكون البنية اللغوية صدى لبنية عقلية منطقية سابقة "[2].

ولا نحصل على هذا النوع من النظم إلاّ بتَأليف لغوي على درجة عالية من القدرة الفنية، يستغلّ فيه المبدع أرقى الإمكانات البلاغية المتاحة .

إنّ مثل هذا التوظيف تكون محَصِلته أسلوبا راقيا موشحا بعناصر جمالية تظهر في المستوى التركيبي والمستوى الدلالي، ويكون هذا التوشيح الجمالي ناتج عن استعمال خاص للمجازات اللغوية والصور الشعرية وجميع أنواع التجاوزات البلاغية والفنية التي تعطي التعبير ما يخرج به عن التأليف المألوف، وبحضور الغموض الشعري يستعصي التعبير عن القارئ.

والبلاغة التي قصدها عبد القاهر الجرجاني لم تخرج في مفهومها العام عن كونها طريقة خاصة في إيصال الأفكار من خلال أسلوب جميل يكون غرضه التأثير المباشر في المتلقي اعتمادا على عناصر تعبيرية خاصة .

ويورد عبد القاهر مجموعة من المفردات هي: الفصاحة، البيان، البراعة، ويقصد بها البلاغة بفروعها الثلاث من بيان وبديع ومعاني. والتعامل البلاغي مع النصوص يهدف أساسا

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص5 ،6.

[2] ــ محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص316.

إلى التأكيد على ضرورة اكتشاف مواطن الجمال المرتبطة بالعناصر الدقيقة التي تحقق الوحدة والتماسك داخل النظام الكلّي، والانسجام بين جميع أجزاء النص.

وقد حدّد عبد القاهر الأساس الذي عليه تقوم الوجوه والفروق بقوله:" واعلم أنّ من شأن الوجوه والفروق التي لا يُزالُ تحدُّث بسببها وعلى حسب الأغراض والمعاني التي تقع فيها، ودقائق وخفايا لا إلى حدٍّ ونهاية "[1]. والسبيل إلى الوقوع على الوجوه والفروق الدقيقة والخفيّة هو المعرفة الصحيحة و الذوق السليم الذي ينِمّ عن الإحساس الصادق، لأنّ البلاغة إحساس صادق وذوق رفيع .

وأغلب التحليلات التي أوردها الجرجاني تعكس ذوقه الرفيع وقدرته العالية على كشف دقائق الأمور. فلا يقع تمييز نظم عن نظم، إلاّ لقوّة الذوق. و الإحساس بجمال الفن لا يردّ إلى إحساس ظاهري، وإنّما هو إحساس باطني نرى فيه الأثر الجميل مصوّرا بدخائِلنا في صورة ذهنية تعبّر عنه[2].

وقد أورد عبد القاهر أمثلة رائعة في حديثه عن المعاني الشعرية وأقسامها، وقد خصّ التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز والكناية وضروب التخيّل بالشرح والتوضيح. معتمدا في ذلك على الذوق الخالص في كل ما يقرره من أحكام. أمّا عن مقصده في هذا فقد مهّد له بقوله : "واعلم أنّ غرضي بهذا الكلام الذي ابتدأته والأساس الذي وضعته، أن أتوصّل إلى بيان أمر المعاني ، كيف تختلف و تتفق، ومن أين تجتمع وتفترّق، وأفصل أجناسها وأنواعها، و أتتبع خاصّها و مُشاعها، وأبيّن أحوالها في كرَم منصِبها من العقل "[3].

وما نخلص له من كل ما تقدّم أنّ البلاغة في تصور عبد القاهر هي ضرب خاص من النظم، فلا تكون في الكلمة المفردة وحدها ولا في المعاني معزولة عن سياقاتها، وإنّما تقوم على

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص285.

[2] ــ محمد بركات حمدي أبو علي: معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني ، دار الفكر، الأردن، ط1، 1984م، ص136.

[3] ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،تح، عبد الحميد هنداوي ، ص28.

اللفظ والمعنى معا، وعلى هذا الأساس فرّق الرجل بين البلاغة والفصاحة. لتعلم أنّ لكلّ "نوع من المعنى نوعا من اللفظ هو به أخص وأولى وضروبا من العبارة هو بتأديته أقوم، وهو فيه أَحلَى، ومأخذا إذا أخِذ منه كان إلى الفهم أقرب، وبالقَبول أخْلق، وكان السَّمع له أوعَى، والنفس إليه أميل"[1].

إنّ البلاغة هي طريقة من اكتشاف أسباب التهيؤ الجمالي ومواطنها في النصوص، ومن هنا تتداخل البلاغة مع الشعرية، وإنّ "الرؤية غير الشعرية للأشياء هي التي تعتبر خاضعة لإدراك الحواس وأحكام العقل، أمّا الرؤية الشعرية فهي التي نؤوّلها باستمرار و ترى فيها ما لا ينفذ من الأشكال التصويرية"[2]. وبهذا تتأسس العلاقة بين البلاغة والشعرية على اعتبار أنّ كليهما يركز على معرفة النواحي الجمالية في التعبير الأدبي.

وإذا كانت بلاغة عبد القاهر قد طالت مجالات التعبير الأدبي من شعر ونثر، فإنّ شعرية كوهن(Cohen) قد اقتصرت على جنس أدبي واحد وهو الشعر، لأنّه المجال الأدبي الوحيد القادر على احتواء مميزات الشعرية. "ولابدّ أن ندرك أنّ اللغة الشعرية ليست زخرفية بالضرورة وليس الجمال شرطها الثابت ولا تتطابق مع اللغة المؤثرة في كلِّ الأحوال.بمعنى أنّها قد تكون وصفية أو تعبيرية، كما أنّ التصوير ليس شرطا ضروريا فيها فهناك شعر يخلو من المجاز(مثلا) لكنّه يبقى شعرا "[3].

والشعرية عند كوهن(Cohen) هي كتابة إيقاعية منظومة. وإذا عدنا إلى أرسطو، فإنّ (poetics) تعني إنتاج الخطاب وصناعته، ولكن أليست البلاغة بدورها فنّا لتأليف الخطابات، أي(poetics)[4] . فالكلام البلاغي هو كلام يتخلل إلى النفس و يُحدِثُ وقعا

---

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص575.

[2] ــ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص136.

[3] ــ فرحان بدوي الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ص30.

[4] ــ بول ريكول: البلاغة والشعرية والهرمينوطيقا، تر، مصطفى النحال، مجلّة فكر ونقد، ع16، فبراير، 1999م، ص110.

لطيفا على النفس بتلاؤم حروفه وانسجام ألفاظه ودلالاته، ولا يحصل هذا إلاّ بتعلق الألفاظ والمعاني، لتعلم أنّ " الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني، وإلى ما يُدَلُّ عليه بالألفاظ، دون الألفاظ أنفسها"[1].

أمّا كوهن(Cohen) فقد انطلق في بناء نظريته في الانزياح ورؤيته الخاصة للشعرية من النقطة التي توقفت عندها البلاغة القديمة، على اعتبار أنّها علم معياري وتصنيفي خالص، ومن هنا بدأ كوهن يبحث عن القاسم المشترك بين أصناف الانزياحات المختلفة . فالبلاغة القديمة كانت تعدّ أصناف الانزياح عوامل مستقلّة تعمل لحسابها الخاص. ويفترض كوهن(Cohen) أنّ لها طبيعة متشابهة وجدلية[2]. قد حاول تطوير البلاغة القديمة بإدخالها في دائرة الأسلوبية.

وتعنى الشعرية بتعميم الخصائص المستخلصة من النصوص من أجل تأسيس نحو اللغة الشعرية وتأطير التعبير داخل نظرية عامة للعلامات[3]. وبهذا تركز الشعرية اهتمامها على مجموع المستويات العامة، التي تشكل معمارية النص .وما تأكيد عبد القاهر على أهمية الصياغة والتحبير إلاّ تأكيد على خصوصية الدال الأدبي .

وقد حصر كوهن(Cohen) مجال حضور الشعرية في الشعر فقط، بينما جعل عبد القاهر مجال دراسته أوسع حينما انطلق من لغة القرآن الكريم، ولكنّه بالرغم من ذلك قد منح الشعر أكبر مساحة للدراسة والاستشهاد،لأنّ الشعر هو ديوان العرب، بالإضافة إلى أنّه يعكس الأسلوب الفني الذي جاء الأسلوب القرآني ليتحدّاه و يتجاوزه في الصياغة والدلالة.

وتتحدد الشعرية لدى كوهن (Cohen) بكَونِها مجموعة من القواعد والمبادئ الخاصة بالشعر دون الأنواع الأدبية الأخرى. لأنّ الشعر يعتمد على وقائع يتمثّل معظمها بالدلالات

---

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر ، ص259.

[2] ـــ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص111.

[3] ـــ الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، السيميائية والنص الأدبي، ص 136.

الإيحائية النفسية. بينما تتعلق شعرية عبد القاهر بالمعاني من حيث كونها ناتجا عن الإمكانات النحوية، لا من حيث كونها أغراضا يدور في فلكها الشعراء...، فالمعاني تخلق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخييلية[1].

كما أنّ الشعرية ليست خاصة بالشعر فقط وإنّما هي دراسة للخصائص النصيّة بشكل عام، وسواء كان النص شعرا أو نثرا فهو مجال يمكن أن تتحقق فيه الشعرية.

ويربط عبد القاهر بين البلاغة والبيان والفصاحة والبراعة وكذلك الشعرية التي يطلب بها مكان الخِبْءِ في النصوص، وعن ذلك يقول : "و لم أَزَل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرَمز والإيماء، والإشارة في خفاء، وبعضه كالتشبيه على مكان الخِبْءِ ليطلب موضع الدفين لِيُبْحث عنه فيخرج"[2].

إنّ محاولة التدقيق والتأمل في الإبداع للوقوع على أسراره الجمالية عملية تتطلب بصيرة ثاقبة، عقلا ملمّا، وخيالا واسعا، لأنّ مَكمَن السِّر الجمالي لا يكون ظاهرا للعيان من الوهلة الأولى ، ولكنّ القيمة الفنية للنصوص لا تتحقق إلاّ إذا جاءت مَخفِية أو مقنّعة، لتكون وظيفة القارئ هي البحث عنها واكتشافها بطريقة جديدة وخاصّة، ولا يحصل هذا إلاّ على يد مبدع مقتدِر ذي خبرة كبيرة وعلم واسع بخصائص التوظيف المختلف للإمكانات اللغوية المتاحة .

ويمكن القول إنّ البلاغة " تتمثل في معرفة وتحديد الإجراءات اللغوية المميزة الأدب. بينما الشعرية فهي المعرفة المستقصِية للمبادئ العامة للشعر. بالمفهوم الواسع لكلمة شعر الذي

[1] ــ محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص109.
[2] ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، ص46،47.

يجعلها مرادفة للأدب أيضا"[1]. والبلاغة أيضا تتوفر على الخصوصية الجمالية من خلال الصياغة التعبيرية، ويمكّننا هذا النوع في الصياغة من الانتقال عبر مستويات النص من الدال إلى المدلول و من المعنى إلى معنى المعنى وصولا إلى حقيقة القصد والمراد.

إنّ اللغة البلاغية تُبنَى على المجاز والبيان وعناصر تركيبية تحقق القيمة الفنية الناتجة عن الانسجام والتلاؤم الحاصل في البنية اللغوية، "ومعنى هذا أنّ تحوّل الأبنية في علم البيان، إذا اقتصر على التشكيل السطحي لا يقدّم ناتجا متغيرا بالوضوح والخفاء، إنّما التحول الحقيقي هو الذي يتمّ في البنية العميقة، إذ هي التي تطرح على السطح تَمَايُزَها الدلالي بحيث تدفع المتلقي إلى التعامل الجدَلي بين السطح والعمق ليدرك التمايز أو التفاضل "[2].

وإذا كانت البلاغة تُعنَى بالضوابط التي بها يكون في الكلام بلاغة وبيان وفصاحة، فإنّ هذا يفضي إلى القول أنّها تبحث عمّا يكون به الكلام فنّيا شعريا، وهو ما تسعى الشعرية لتحقيقه.

وقد أدرك عبد القاهر أنّ النحو بمستوياته المختلفة هو العنصر الفعَّال في الكشف عن نظام التراكيب، لذا ارتبط النظم بالتأليف وارتبطت الدلالة بالعلاقات التي تربط بين الوظائف النحوية المختلفة ضمن السياق. ولا نعني بالدلالة هنا الناتج الأوّل من الصياغة، لأنّ هذا الناتج يتحقق غالبا في أي مستوى تركيبي، وبمعنى آخر سواء جاءت الصياغة على النمط المألوف أو خرجت عليه، فإنّنا نَعنِي الناتج الثاني وهو ما أطلق عليه عبد القاهر "المعاني الثواني"، التي لا تبرز إلى حَيِّز الإدراك العقلي إلاّ عندما تتلوّن بإمكانات تعبيرية[3].

---

[1] ــ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص55.

[2] ــ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، (د.ط)، 1997، ص129.

[3] ــ محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، ص315،316 .

خامسا ــ الانزياح وجمالية اللغة:

الانزياح في أبسط تعريف له هو خاصّية أسلوبية تتمتع بها النصوص الإبداعية، لتنتقل بِلُغتِها من الاستعمال العادي المحكوم بقواعد معيارية إلى الاستعمال المتميِّز، وبذلك يخلق الانزياح التعبير الكلامي الجديد المتملّص من القيود المحيطة به. ويقدِّم هذا الإبداع معايير وخصوصيات تسهم في تميز نظامه اللغوي .

و يعدّ الانزياح مفهوما غربيا ساد في النصف الثاني من القرن العشرين، و وصل متأخّرا إلى الدرس النقدي العربي، إلاّ أنّنا لا نستطيع أن نتجاهل وبأي شكل من الأشكال وجود بعض الحمولات المفاهيمية لمصطلح الانزياح في تراثنا النقدي العربي، والقضية التي يمكن طرحها هنا تدور حول حدود المساءلة التي يقدِّمها الانزياح في علاقة اللفظ الحداثي ممثّلا في "الانزياح" عند جان كوهن (J .cohen)، واللفظ التراثي ممثّلا في "العدول" عند عبد القاهر الجرجاني.

وفي هذا الصدد يربط صلاح فضل بين العدول والانحراف بقوله: "لا ينبغي أن نغفل أهمّية بعض المصطلحات الشعرية التي تلعب دورا أساسيا في القضايا البلاغية من منظور شعري. وأبرزها في تقديرنا هو مصطلح الانحراف الذي تعددت صيغه في اللغة العربية. فمرّة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم وهو العدول فيُقلّون أظافره و يُثلِّمون حدّه، ومرّة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء كلامي واضح هي الانزياح"[1]. فهل فعلا جاء استعمال كل من مصطلحي العدول والانزياح لدى عبد القاهر وكوهن(Cohen) بمفهوم واحد،أم أنّ هناك اختلاف بينهما من حيث المفهوم والتوظيف.

ويبدو أنّ العدول بالمفهوم الجرجاني هو ذلك الأسلوب الذي يخرج عن النمط النحوي المعياري المعتاد لمقاصد بلاغية لا تفصِح عنها الأساليب المباشرة، وقد لعب النحو دورا جوهريا في تحقيق بلاغة الكلام، فقوانين النحو هي التي تسيّر النظام اللغوي الذي يحدد الأداء الفردي.

1 ــ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 56،57.

وانتهاك هذه القوانين المعيارية الثابتة من شأنه أن يحدث مجموعة من التغيّرات المختلفة يسقط بعضها ضمن العدول النحوي الذي يجسده التركيب، ونطلق عليه اسم العدول التركيبي في مقابل نوع آخر من العدول وهو العدول الدلالي الذي يبرز بصورة واضحة في فكرة "المعنى" و" معنى المعنى " لدى عبد القاهر، ويتمثّل أساسا في الخروج عن المعنى الأصلي للكلمة إلى معنى ثان يحدده السياق الذي استعملت فيه.

والعدول في تراثنا النقدي العربي بعامة يدور حول عدّة مدلولات هي: العدول عن طريقة السابقين، العدول عن الحقيقة إلى المجاز، العدول عن الصور القريبة إلى الصور الغامضة، العدول عن الأبنية والصيغ[1].

وقد يوظّف الانزياح للدلالة على العدول عن النمط العادي للغة، كما ورد عند الجلطاوي في حديثه عن القرآن الكريم : "والملاحظ في الأسلوب القرآني أنّ فيه سعيا متكررا مقصودا إلى الانزياح عن قانون المطابقة انزياحا يلفت فينا نظر المتلقي، ويلفِت تأويليّا و إعجازيا نظر المفسر"[2].

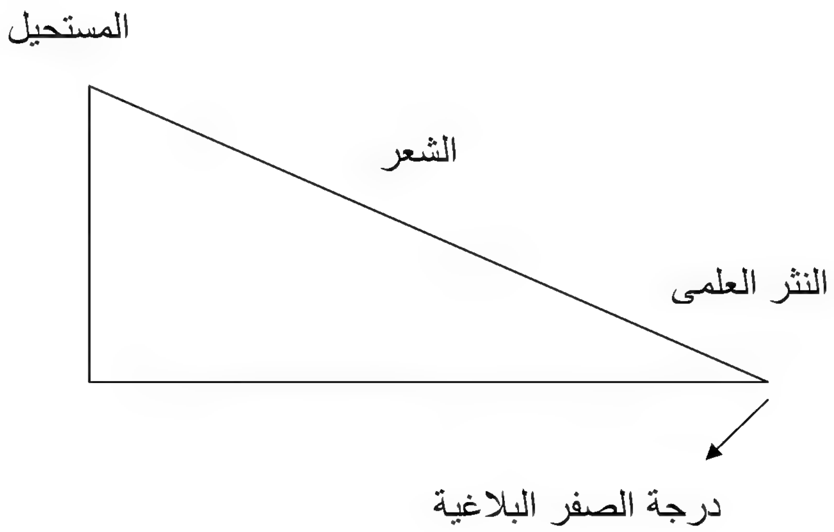
ويتأسس مفهوم الانزياح عند كوهن(Cohen) على أساس التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، و قد حدّد دراسته بثلاثة عصور من الشعر الفرنسي هي:عصر الكلاسيكية، وعصر الرومانسية، وعصر الرمزية، كما اتخذ النثر العلمي كمعيار للانزياح، لأنّه خالي من أي شكل للانزياحات، ويسميه كوهن(Cohen) ب"درجة الصفر البلاغية"، وتحدّد درجة الصفر البلاغية " في اختيار منطلق يتمّ الارتكاز عليه، لا يتعلّق بدرجة صفر مطلقة، وإنّما بدرجة صفر نسبية، أي استخدامات اللغة بأقل نسبة موسومة من المنظور البلاغي. أي بأقل درجة من المجاز.

---

1 ــ تيقرشة فازية: العدول بين النحو والدراسات الأسلوبية، الآليات والغايات، ص103.

2 ــ عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي : الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص141.

هذا المستوى اللغوي موجود فعلا في اللغة العلمية"[1] ، ويمكن تمثيل مقاربة كوهن(Cohen) للانزياح بالمخطط الآتي :



وقد سعى كوهن(Cohen) إلى جعل الانزياح خاصيّة مشتركة في لغة جميع الشعراء، "على الرغم من اختلاف لغاتهم، فالانزياح غير مختص وغير فردي . كما أنّه يرتبط بثنائية القاعدة ـــ العدول ـــ التي انبثقت من البلاغة القديمة وتبنّتها الأسلوبية حديثا"[2].

وإذا كان كوهن(Cohen) يرى أنّ الانزياح مفهوم واسع ومعقّد، إلاّ أنّه يمكننا إعطاءه تعريفا بسيطا متمثّلا في كون الانزياح "خروج التعبير عن المألوف في التركيب والصياغة والصورة واللغة ولكنّه خروج إبداعي يهدم لكي يبني بطريقة يصعب ضبطها، بطريقة هاربة دوما"[3].

[1] ـــ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 59.
[2] ـــ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص117.
[3] ـــ أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب ، ص40.

إنّ الانزياح هو تغيّر خاص يطرأ على البنية التركيبية ويستحدث دلالة جديدة وهو ما قرّره عبد القاهر عند حديثه عن الأسس التي يقوم عليها حسن وجودة النظم. هذه الجودة التي تبنى على تغيّر المعاني الناتجة عن صياغة خاصة استنادا إلى الاتساع والمجاز .

غير أنّ وجه الاختلاف بين عبد القاهر وكوهن(Cohen) يكمن في سمة الفرادة والاشتراك بين المبدعين. فالعدول يرتبط بظاهرة فردية أي أسلوب مبدع بعينه و ذلك بتوظيف هذه السمة في سياق نصي محدد، وهي تفسر قدرة المبدع اللغوية، بينما أشار كوهن(Cohen) إلى أنّه على الرغم من الاختلافات الفردية في لغة الفن إلاّ أنّه علينا التسليم بوجود ثابت مستمر في لغة جميع الشعراء يمكن من خلاله تحديد طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار.

ويختلف المعيار الذي يتحدد به الانزياح بين عبد القاهر و كوهن، فعدول اللغة في التراث النقدي العربي يحدد أوّلا بخرقها لقاعدة ثابتة تشكل معيارا وهي "النحو" كأوّل قيد يصطدم به المبدع. و يعتبر النحو معيارا من جهة تحكّمه في السياق الكلامي الناتج عن التعالق بين الوحدات اللغوية، وتعكس هذه العلاقات مهارة عقلية ومعرفية تمنح النظم سلامته، وتثبت حضوره، وتغني الدلالة المنطقية المستمدّة من تماسك البنية الغوية . فالنظم بَحث عن روحِ الانسجام الخَفِيِّ بين الكلمات قياسا على الانسجام بين مظاهر الكون بوصفه آية[1] .

ولا يتحدد هذا الانسجام إلاّ من خلال السياق الذي يمنح الكلمات معاني جديدة من دون أن تتخلى عن معانيها الأصلية. فتضْمِر اللغة مجموعة من الدلالات والفاعليّات التي لا تنتهي ويصبح السياق طاقة تحويل وتوليد تتحَصَّن داخله قيمة التراكيب اللغوية المرتبطة بالكلِّ السياقي في كينونة أوجدتها علاقات تعالقية[2] .

[1] ـــ مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة ، الكويت، الأردن، 1995م، ص101.
[2] ـــ مها خير بك ناصر: السياق الغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، مجلّة المجلس الأعلى للغة العربية، ع23، ص63.

إنّ السياق هو نسيج متماسك يلعب فيه النحو دورا أساسيا، ولا يمكننا الوقوع على الفائدة دون النظر في العلاقة بين السياق ومكوناته اللغوية؛ الصرفية والنحوية. وبهذا تستمد الكلمات من التركيب السياقي فاعِلِيَّتها وتكتسب منه معاني مجازية، فالسياق اللغوي المنظم يعزِّز الكلمات بقدرة على تَلقِي البوح المَكبُوت، ومن ثمّ تجسده في نشاط لغوي مشحون بالترميز والتشفير[1].

فالسياق يمثل معيارا لتحديد عدولية التعبير عن المألوف، وبهذا يصبح المعيار لدى عبد القاهر غير ثابت وغير مخصص، وإنّما هو مختلف باختلاف الإبداعات وأصحابها، وقدرة كل مبدع على إنشاء نص متفرد. وربّما يخضع تحديد الانزياح لمحددات تاريخية وثقافية، ربّما تحدد أنماطا من الانزياح في حقبة معينة وثقافة معيّنة فقط بحيث لا تمثل تلك الأنماط انزياحا في حقبة وسياق ثقافي آخر[2].

في حين يتحدد المعيار عند كوهن(Cohen) بما يسمى "درجة الصفر اللغوية" ويمثلها "النثر العلمي" وهو معيار ثابت، و" كلّما كانت اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما، كان انتهاكها أكثر تنوعا ومن ثمّ كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة. ومن ناحية أخرى، كلّما قلّ الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات هذا الانتهاك، ومن ثمّ تقِلّ إمكانات الشعر"[3].

كما أنّ اهتمام عبد القاهر بالمباحث البلاغية المختلفة هو ما جعل الانزياح عنده يأخذ شكلين هما : الانزياح الدلالي وتُمثِّله مباحث علم البيان والمجاز، والانزياح التركيبي ممثلا في التقديم والتأخير والحذف والوصل والفصل...، وحقيقة إنّ كل مباحث البلاغة تحقق العدول أو المخالفة عن النموذج الأصل، فالمجاز بأجمله يخرج عن الحقيقة المألوفة في التعبير العادي إلى غير

[1] ـــ مها خير بك ناصر: السياق الغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، ص65،66.
[2] ـــ حسن ناظم: البنى الأسلوبية، "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ص45.
[3] ـــ م . ن . ص 44.

العادي، باستعمال اللفظ في غير ما وضع له، وكذلك أبواب علم المعاني وأبواب علم البديع كالطباق والجناس والتورية.

وإذا اتجهنا إلى ما أشار إليه صاحب شعرية الانزياح، فإنّه يفرق بين الانزياح التركيبي والانزياح الاستبدالي الذي تجسده الاستعارة. وما يمكن الخلوص إليه هو أنّ هذين الشكلين من الانزياح (التركيبي والاستبدالي) لا يتجاوزان علمي المعاني والبيان اللذين شكّلا نمطي الانزياح عند صاحب نظرية النظم.

ويتبلور مفهوم الانزياح بكونه آليّة للخروج عن سلطة اللغة، وتكرار تمظهراتها والاتجاه نحو حريّة الكلام وإبداعِيّته وهو ما يكسب النصوص فرادة وجمالية تتجاوز حضورها الزماني والمكاني. وأنّ ما يكسب اللغة شاعريتها هو حضور سمة الخروج بمعناها الايجابي الذي يحقق فنية اللغة، بغض النظر عن كونه مصطلح العدول أو الانزياح .

ولا يمكننا بأيّ شكل من الأشكال أن نتحدّث عن الانزياح دون ربطه بجمالية اللغة، فالشاعرية "تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي لغة عن اللغة. تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنّها تختَبِئُ في مسارها"[1].

إنّ اللغة هي أداة الإنسان في التعبير والانجاز، بالإضافة إلى كونها وسيلة للتواصل، وللغة وظيفتان أساسيتان هما الوظيفة التوصيلية والوظيفة الجمالية، والانزياح هو من أولويات الوظيفة الجمالية.

ويقرّر عبد القاهر في كتابه "أسرار البلاغة" أنّ اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات، وقد ميّز عبد القاهر في فاتحة كتاب "دلائل الإعجاز" بين اللغة والبيان، ورأى أنّ اللغة هي الإبانة الخارجة من مستوى الكلام الصحيح المضبوط نحوا وصرفا وفقها.

[1] ــ عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص23.

وعن ذلك يقول: "إلاّ أنّك لن ترى على ذلك نوعا من العلم قد لَقِي من الضَّيم ما لقِيه، ومُنِيَ بما مُنِي به، ودخل على الناس من الغلط في معناه ما دلّ عليم فيه،...فكلّ من عرف أوضاع اللغة من اللغات...وعرف المغزى من كلّ لفظة، ثمّ ساعده اللسان على النطق بها، وعلى تأدِية أجراسها وحروفها، فهو بيِّن في تلك اللغة كامل الأداة، بالغ من البيان المبلغ الذي لا مزيد عليه ... وجملة الأمر: أنّه لا يرى النقص يدخل على صاحبه في ذلك إلاّ من جهة نقصه في علوم اللغة "[1].

فقد أدرك عبد القاهر أنّ اللغة أكثر من مجموعة أصوات تعبّر عن فكر أو عاطفة، فاللغة جزء من كياننا النفسي الروحي، ولا وجود للغة بعيدا عن المجتمع. إضافة إلى أنّ مبدأ التحوُّل في اللغة بكُلِيَتِه يمثل نظاما خاصا ينبغي الوصول بسبب منه إلى السّمة الشعرية التي يحرص الشاعر عليها، ويمتاز هذا النظام الخاص للغة من الاستعمال اللغوي العادي بأنّه استعمال جمالي وليس ايصالي [2].

وقد حرص صاحب كتابي "دلائل الإعجاز " و"أسرار البلاغة" على مقابلة لغة الشعر مع لغة النثر. في سبيل الوصول إلى جمالية النص القرآني. فالمقصود بدلائل الإعجاز لغة الإعجاز، وكلمة الدليل هي كلمة اللغة أو كلمة الشاعرية لا أكثر[3]. فالتمَكّن من اللغة هو تمكُّن مما هو فني وجمالي، و"إذا قلنا في العلم باللغات من مبتدأ الأمر أنّه كان إلهاما، فإنّ الإلهام لا يرجع إلى معاني اللغات، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لتلك المعاني"[4].

أمّا عن كوهن(Cohen) فإنّه يستند في تعامله مع اللغة إلى اللسانيات وأساسا على ثنائيات دوسوسير(d.ssausur) التي بدأها بالتمييز بين اللغة والكلام، وأوضح أنّ الكلام هو

1 ــ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الأعجاز، تح، محمود شاكر ، ص6 ،7.
2 ــ عبد الباسط محمد الزيود: من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلّة جامعة دمشق، مج 23، ع1، 2007 م ، ص161.
3 ــ مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص 100.
4 ــ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الأعجاز، تح، محمود شاكر ، ص 540،541.

استعمال خاص للغة، وأنّ اللغة اجتماعية والكلام فردي خاص. وقد استند كوهن (Cohen) في ذلك على خصوصية استعمال الشعر للغة.

فالشعر هو حالة تَمَثّل لغوي راقية، وأنّه تجسّد فنّي لأبلغ مستويات الإبداع اللغوي قولا وإدراكا وبالتالي فهو حساسية انفعالية عالية يمارسها الإنسان بعد بلوغه مستواها الذي يتآلف فيه الوجدان الشخصي للفرد مع الوجدان الجمعي للغة، مما هو تلاؤم حضاري بين الواقع ويمثله الفرد وبين الأُمَّة ويمثّلها الموروث اللغوي[1].

و تقوم لغة الشعر باستغلال البنى اللغوية بكثير من التنظيم والتجاوز في آن واحد. فشعرية النص هي ناتج لاستعمال خاص و تعالق متميّز بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية في طريق المستحيل، "لذلك فإنّ الشعر خاصة يعمد إلى تكثيف اللغة، من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، وعلى استخدام الصور التي تتكون في داخل سياق النص، مما يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات، ويحوّله إلى ما في لغة النص من خصائص فنية "[2].

إنّ لغة الشعر هي انعكاس لتجارب الأفراد، واللغة ليست إلاّ بديلا مقننا للتجربة نفسها، والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات والثانية فَكّ الرموز، ويسير من الكلمات إلى الأشياء[3]. فمعرفة النص تستلزم العلم بأنّ الشاعر لا يبتعد عن اللغة العادية إلاّ ليعيد بناءها من جديد وعلى مستوى أعلى. فالهدم يتبعه بناء من نوع خاص، نعم إنّه البناء الفني الذي يكشف عن خصوصية اللغة وطبيعتها.

---

[1] ــ عبد الله محمد الغذّامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجدور العربية لموسيقى الشعر الحديث، (د.ط)، 1999م، ص09.
[2] ــ عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 25،26.
[3] ــ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص33.

"والخلاصة، أنّه في اللغة، وكما يقول دوسوسير(d.ssausur) :لا توجد إلاّ الفروق، فهناك مبدأ تركيبي هو أنّ اللاشعر يؤكد، والشعر يعارض"[1]. ليصبح جوهر الشعر طريقة في البناء الشعري والذي يتأسس على ضرب من البناء الصوتي.

إنّ التشكيل الصوتي عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني، وهو العنصر المكون للإيقاع في بنية النص، وتشكل عناصر الإيقاع الموسيقي في الكلام الشعري من الوزن والقافية والجرس اللفظي والجناس والتكرار ملمحا هاما من ملامح التعبير عن التجربة الشعرية.

وجملة الأمر أنّ اللغة الفنية هي انزياح عن اللغة العادية وقد كان هذا الإدراك حاصلا لدى عبد القاهر وكوهن (Cohen)، وقد أبرز كلّ منهما خصوصيته في التعامل مع اللغة، وإنّ اللغة تسعى إلى ارتداء فساتين مختلفة ومتنوعة يقدّمها لها المبدع والذي يسعى إلى تحويل اللغة عن طبيعتها، فالطبيعة الشعرية للخطاب تقتضي لغة ذات كثافة خاصة. وما الانزياح إلاّ خرق منظّم لشفرة اللغة[2].

كما أنّ الانزياح لا يعدو أن يكون أكثر من استعمال لغوي خاص ومتميّز، يعكس قدرة المبدع على "استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسب ما تقتضي حاجته غير آبِه بالحدود و الأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة"[3].

---

[1] ــ جان كوهن: اللغة العليا، ص364.

[2] ــ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص52.

[3] ــ نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، ج2،2010 م، ص106.

خاتمة

خــــــاتمــــــة

توصّلنا في الختام إلى خلاصة نعرضها في النقاط الآتية:

ــ التراث العربي النقدي يمثّل ثقافتنا العربية ، وهي ثقافة واسعة وملِّمة بمُجمل القضايا النقدية و اللغوية التي امتصّها الغرب فيما بعد و ظهرت في ممارساتهم النقدية بمصطلحات جديدة وليدة الفكر والذوق الغربيين ، وهي تختلف عن مصطلحاتنا العربية .

ــ الانزياح مفهوم معقد و واسع، قد يلتقي في استعمالاته ومعانيه مع مصطلحات أخرى: كالخرق و الكسر و المخالفة و الانتهاك واللحن والتحريف و الاختلال . ومصطلحات أخرى غربية الأصل تختلف باختلاف فِكر أصحابها وثقافتهم .

ــ لقد انكبت الدراسات النقدية الأسلوبية وكذا العربية المعاصرة على دراسة الانزياح وكشفه في الإبداعات الأدبية الشعرية والنثرية . باعتباره مرجعية جمالية خاصة تؤسس للبناء اللغوي المتفرّد المميِّز للإبداع الأدبي، فالانزياح يفعِّل مجموعة من العناصر الخاصة بالنص والمبدع والمتلقي معا .

ــ الانحراف والعدول مصطلحين قريبين مفهوما واستعمالا من مصطلح الانزياح لكونهما يقدّمان معنى مشترك متمثّل في الخروج عن المألوف في الإبداع الأدبي. و العدول يعدّ المصطلح الأنسب في النقد العربي القديم للمقابلة بينه وبين الانزياح باعتباره مصطلحا غربيا.

ــ البلاغة العربية لم تَخلُ من بعض الاستعمالات التي تترجم الخروج عن المألوف الذي تنبّه إليه المبدع العربي ، كالخروج والاختلاف الذي جاء عليه النص القرآني، كذلك الضرورات الشعرية ، ومقولة الالتفات أو ما كان يسمى بشجاعة العربية .

ـــ والانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن يلزمنا بعَقد نوع من المقارنة بين العدول و الشعرية في نظر عبد القاهر الجرجاني والانزياح والشعرية كما حددهما جان كوهن في بنائه لنظرية الشعر التي يكون الانزياح جوهرها وأساسها .

ـــ فالانزياح لدى جان كوهن خاص بلغة الشعر فقط، فكلّما ابتعدنا عن لغة الاستعمال اليومي وبالضبط عن لغة العالِم و التي تعدّ درجة الصفر اللغوية، واقتربنا من لغة الشعر زادت الشعرية فالانزياح يحضر في لغة الشعر فقط .

بينما تفسّر النظرة الجرجانية أنّ النظم المخصوص هو نوع من الشعرية لا تكون حاضرة في الشعر فقط ، بل إنّ كلّ خروج عن المألوف بحدوث نظم جيد هو انزياح واقتراب من تحقيق الشعرية .

ـــ وتتحدد معايير الانزياح في شعرية جان كوهن بالنظم وهو عنده عبارة عن الوزن والقافية و الإيقاع ليتبيّن وجوه الاختلاف والتفرقة بين الشعر والنثر، فالشعر دائري المسار بينما النثر خطي . كما أنّ الشعر عقلي مرتبط بالبنية المفهومية بينما الشعر ايحائي متعلّق بالوجدان والانفعالات.

ـــ في حين أنّ النظم من منظور عبد القاهر الجرجاني هو تأليف خاص يكون في الشعر وفي النثر ، فالإبداع المتميز الخارج عن المألوف هو نتاج نظم خاص تسهم في خلقه مجموعة من العناصر التي تتفاعل على مستوى التركيب والاختيار.

فشعرية النظم ناتجة عن انزياح واضح حاصل في مستوى التأليف والتركيب والاختيار، ويتدخل في حضور الانزياح والخروج عن المألوف محددات هي: التحكم في النحو، وكذلك عدم إغفال دور السياق في إعطاء دلالات جديدة تخرج بالألفاظ عن معانيها الوضعية ،التي عبّر عنها عبد القاهر الجرجاني بالمعاني الأولى إلى معان جديدة تفهم من سياق الكلام، و هو ما أطلق عليه اسم "معنى المعنى" أو "المعاني الثواني".

فكلّ هذا يعطينا النظم الذي يتحكم الغموض الايجابي في توجيهه، والغموض الذي عناه عبد القاهر هو غموض يثير المتلقي ويدفعه إلى اكتشاف دلالات الإبداع الأدبي.

ـــ و للانزياح عند عبد القاهر و وكوهن مظاهر وتجلّيات وتتمثل في نظر جان كوهن في: الإسناد وعدم الملائمة ، والتحديد وإلغاء الوظيفة، و الوصل و الانقطاع. بينما يظهر العدول عن المألوف لدى عبد القاهر الجرجاني على المستوى الدلالي بالبحث عن جمالية استخدام كلّ من: المجاز، الاستعارة، التشبيه، الكناية. ويتجلّى العدول على المستوى التركيبي بالنظر والبحث أغراض أسباب متعددة منها: التقديم والتأخير، وكذا الحذف ما ضيفه بنيات دلالية جديدة .

ـــ كما أنّه لا يمكن وبأيٍّ شكل من الأشكال أن ننفي إمكانية وجود علاقة واضحة وقوية بين مفهوم الانزياح من المنظور الغربي والمرتبط بالشعر خاصة لدى كوهن، وبين كل استعمال نظمي متميز، فالنظم الذي يشوبه الغموض المؤثِّر ايجابيا والمُوَشَّى بغرابة الطرح وانفتاح دائرة التأويل هو انزياح عن التعبير المألوف إلى التعبير غير المألوف.

ـــ ويتفق عبد القاهر وجان كوهن إلى حدٍّ كبير على أنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ لغة النثر هي لغة الإيضاح ولابدّ للكلمة في الشعر أن تخرج من ثوبها السطحي لتلبس أثوابا عميقة مُوَشَّاة بالعذوبة والحلاوة. ولهذا ربط كوهن الانزياح بلغة الشعر و اختار عبد القاهر الجرجاني أكبر قدر من الشواهد من الشعر العربي الراقي، لإثبات جمال وجودة النظم.

ـــ الاعتماد على رصد العدول في النصوص العربية يعكس ضرورة البحث عن وسائل خلق المغايرة والاختلاف في النص الأدبي و خلق سبل التجدّد التي تحقق القيمة الشعرية التي حددها جان كوهن باللامعقول.

ـــ وما نصل إليه أنّ كلّ من عبد القاهر الجرجاني وجان كون أكّدا على أنّ هناك شعرية خاصة تتحقق بوجود عناصر محددة تخلق انزياحا وعدولا معيّنا، ثمّ تتحقق الشعرية بهذا الاستعمال الجريء للغة، واستحضار الصورة الشعرية التي تعكس جمالية اللغة وتفرّدها.

المصادر والمراجع

قائمـــة المـــصادر والمـــراجـــع

مرتبة ترتيبا ألف بائيا

- **القرآن الكريم** (برواية حفص).

أوّلا ــ الكتب بالعـــربية :

ــ ابن الأثير، ضياء الدين:

1 ــ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح، أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، ج2، (د.ط)، (د.ت).

ــ ابن جني، أبو الفتح عثمان:

2 ــ الخصائص، تح، محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ج3، (د.ط) ،(د.ت).

ــ ابن ذريل، عدنان:

3 ــ النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) ،2000م.

ــ ابن فارس، أحمد:

4 ــ الصاحبي في فقه العربية وسنن العرب في كلامها، تح، أحمد صقر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط) ،(د.ت).

ــ ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله:

5 ــ تأويل مشكل القرآن، تح، أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط3 ، 1981م .

ـــ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين:

6ـــ لسان العرب، تح، يوسف خياط، نديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ج16، (د.ط) ،(د.ت).

ـــ أبو العدوس، يوسف:

7ـــ الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد العرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م .

8ـــ الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار الميسر للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان، الأردن، ط1،2007 م.

9ـــ التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2007م.

10ـــ مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1 ،2007 م.

ـــ أبو علي، محمد بركات حمدي:

11ـــ البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية و نظرية السياق، دار وائل للنشر، دمشق، ط1، 2003م.

12ـــ معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، الأردن، ط1، 1984م.

ـــ أبو زيد، نصر حامد:

13ـــ إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 1996م .

إسماعيل يوسف:

14ــ بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2004م.

ــ أدونيس:

15ــ الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م .

ــ أولمان ستيفن:

16ــ دور الكلمة ، تر، كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، (د.ط)، 1975 م .

ــ بحيرى، سعيد حسن:

17ــ القصد والتفسير في نظرية النظم، (معاني النحو) عند عبد القاهر الجرجاني، مطبعة الأنحاء المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1995م.

بلعيد صالح:

18ــ التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

ــ بوحوش رابح:

19ــ الأسلوبيات وتحليل الحطاب ، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت) .

ب ــ بيرجيرو:

20ــ الأسلوبية، تر، منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994م .

ــ تشاندلر دانيال:

21ــ أسس السيميائية، تر، طلال وهبة، ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان ، ط1، 2008م.

ــ تودوروف تزفيتان:

22ــ الشعرية، تر، شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987م.

ــ الجاحظ ، أبو عثمان:

23ــ الحيوان، تح، عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، بيروت، ج3، (د.ط)، (د.ت).

ــ جاكبسون رومان :

24ــ قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988 م .

ــ جبر، محمد عبد الله:

25ــ الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، القاهرة، ط1، 1988 م.

ــ الجرجاني، عبد القاهر:

26ــ أسرار البلاغة ، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م .

27ــ أسرار البلاغة ،تح، محمود محمد شاكر، دار مدني بجدّة القاهرة، (د.ط) ، (د،ت).

28ــ دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999م .

29ــ دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، دار مدني بجدّة ، القاهرة، ط3، 1992م.

ــ الجرجاني، علي محمد:

30ــ كتاب التعريفات، دار الإيمان للطبع، مصر، (د.ط)، 2004م.

ــ الجوّة أحمد:

31ــ بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقص، تونس، (د.ط) ، 2004 م .

ــ حازم القرطجني:

32ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986 م .

ــ الحربي، فرحان بدوي:

33ــ الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (د.ط)، 2003م.

ــ حليس الطاهر:

34ــ اتجاهات النقد الأدبي وقضاياه في القرن الرابع هجري ومدى تأثرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، (د.ط)، 1986م.

ــ حمودة ماجدة:

35ـــ علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، (د.ط) ، 1994م

ـــ الخطيب، أحمد مبارك:

36 ـــ الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009م.

ـــ خليل إبراهيم :

37ـــ الأسلوبية ونظرية النص، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

ـــ الخواجة، دريد يحيى :

38ـــ الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة ، دار الذاكرة، سوريا، ط1، 1991 م .

ـــ خوسيه ماريا بوثويلو إڤانكوس :

39ـــ نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو زيد، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت)،(د.ط) .

ـــ درويش أحمد :

40 ـــ دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1998م.

ـــ الرازي، فخر الدين:

41ـــ مختار الصحاح، تح، مصطفى ديب البغا، دار الهدى، الجزائر، ط4، 1990م .

ـــ ربابعة، موسى سامح:

42ـــ الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003 م.

ـــ الرباعي، عبد القادر:

43ـــ في تشكيل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1 ،1998 م .

ـــ الرّماني:

44ـــ النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل، تح، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، (د.ط)،(د.ت).

ـــ السّد، نور الدين:

45ـــ الأسلوبية وتحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، جزآن،(د.ط) ،2010 م.

ـــ السكاكي، أبو يعقوب:

46 ـــ مفتاح العلوم، تح، أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة ، القاهرة، ط1، 1981م .

ـــ سيبويه :

47ـــ الكتاب، تح، عبد السلام هارون، دار القلم ،القاهرة ، ج1، (د.ط)، 1966م .

ـــ شرفي، عبد الكريم:

48ـــ من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007 م .

ـــ الشرقاوي عفّت:

49ـــ بلاغة العطف في القرآن الكريم، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط) ، 1981م .

ـــ ضيف شوقي:

50ـــ البلاغة العربية تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط6، (د.ت).

ـــ طبانة بدوي:

51 ـــ البيان العربي دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب، مناهجها ومصادرها الكبرى، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1962م .

ـــ طبانة بدوي:

52 ـــ قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، (د.ط)، 1984م.

ـــ عبابنة، سامي محمد:

53ـــ التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007م.

ـــ عباس إحسان:

54ـــ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، الأردن ، ط4، 2006م .

ـــ عبد اللطيف، محمد حماسة:

55ـــ لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، مصر، ط1، 1996م ـــ

عبد المطلب، محمد:

56 ـــ البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، (د.ط)، 1997م .

ـــ عبد المطلب، محمد:

57 ـــ جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995م.

ـــ عبد المطلب، محمد:

58 ــ قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، (د.ط)، 1995م .

ــ العشماوي، محمد زكي:

59 ــ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة المصرية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1984م.

ــ عصفور جابر:

60ــ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3،1992م .

ــ عفيفي أحمد:

61ــ نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، الناشر مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2001م .

ــ عمر، أحمد مختار:

62ــ البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1982م.

ــ عيد رجاء:

63 ــ البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، (د.ط)، 1993م.

ــ الغدامي، عبد الله محمد:

64ــ ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م .

65 ـــ الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2007م .

66ـــ الصوت القديم الجديد، دراسات في الجدور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الرياض، (د.ط)، 1999 م .

67ـــ المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية والتشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م .

ـــ فضل صلاح:

68 ـــ بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1992م.

69 ـــ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
2000م.

70ـــ نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د.ط)،(د.ت).

ـــ فايد، وفاء كامل:

71 ـــ قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، (د.ط)،

ـــ الفيروز أبادي ، مجد الدين:

72 ـــ القاموس المحيط ، مكتبة النوري، دمشق ، (د.ط)، (د، ت) .

ـــ القزويني، جلال الدين الخطيب:

73ـــ الإيضاح في علوم البلاغة، تح، علي بوملحم، منشورات، دار مكتبة الهلال ، بيروت، ط2، (د.ت).

ـــ الكواز، محمد كريم:

74 ــ البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

ــ كوهن جان:

75 ــ اللغة العليا، تر، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ج1، ط 4، 1999 م .

76 ــ بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي، محمد العمري، دا ر توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م .

ــ المسدي، عبد السلام :

77 ــ الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2007م.

78 ــ مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة الكويت، تونس، (د.ط) ، 1997م.

ــ منذور محمد:

79 ــ النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، 1969 م

.ــ مومن أحمد:

80 ــ اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2007م.

ــ الميداني، عبد الرحمن حسن حبنك:

81 ــ البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم، دمشق، دار الشميلة ، بيروت، ج1، ط1 ، 1992م.

ــ الميلود عثمان:

82 ــ الشعرية التوليدية : مداخل نظرية، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 2000م .

ـــ ناصف مصطفى:

83 ـــ الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2 ،1981م.

84ـــ اللغة والتفسير والتواصل،عالم المعرفة، الكويت، الأردن، (د.ط)، 1995م

85 ـــ النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2000م .

ـــ ناظم حسن:

86 ـــ البنى الأسلوبية، "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002م .

87 ـــ مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994م .

ـــ نعيمة ميخائيل:

88 ـــ الغربال، دار المعارف، التراث العربي، بيروت، لبنان، ج3، (د.ط)، 1946م.

ـــ هلال، ماهر مهدي:

89 ـــ رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، القاهرة، (د.ط)، 2006م.

ـــ هنداوي، عبد الحميد:

90 ـــ الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، المكتبة العصرية لبنان، (د.ط) ، 2002 م.

ـــ الولي محمد:

91 ـــ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ،1997م.

ـــ ويس، أحمد محمد:

92 ــ الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002 م .

ــ ويس، أحمد محمد:

93 ــ الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

ــ اليافي نعيم:

94 ــ مقدمة لدراسة الصورة الفنية، طبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1982م.

ثانيا ــ المجلات والدوريات:

ــ بلعرج بلقاسم:

95ــ ظاهرة التوسع في المعنى في اللغة العربية، دراسة لنماذج قرآنية، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع 16، جوان 2007م.

ــ التجديتي نزار:

96 ــ نظرية الانزياح عند جان كوهن، مجلّة دراسات سيميائية، فاس، المغرب، ع01، خريف 1987م.

ــ التركي، إبراهيم بن منصور:

97 ــ العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، مجلّة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج19، ع40، ربيع الأوّل،2007م.

ــ خليل عمر:

98 ــ العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية)، مج24، ع3، 2010م.

ــ ربابعة موسى:

99 ــ الغرابة عند عبد القاهر، مجلّة جدور، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، 2001م.

ــ روابنية الطاهر:

100 ــ شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، السيميائية والنص الأدبي مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة ، الجزائر، 17/15 ماي، 1995 م .

ــ ريكول بول:

101 ــ البلاغة والشعرية والهرمينوطيقا، تر، مصطفى النحال، مجلّة فكر ونقد، ع16، فيفري، 1999م.

ــ الزيود، عبد الباسط محمد:

102 ــ من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس ، مجلّة جامعة دمشق، مج 23، ع1، 2007 م.

ــ السّكاف ممدوح:

103 ــ حداثة الشعر العربي المعاصر :إلى أين ... ؟ ، مجّلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع445، أيار، 2008م.

ــ شكري إسماعيل:

104 ــ نقد مفهوم الانزياح، مجلّة دراسات مغاربية، مؤسسة الملك عبد العزيز أل سعود لدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، ع11، 2000م .

ــ صولة، عبد الله:

105 ــ فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ع1، خريف 1987م .

ــ عبد اللطيف، محمد حماسة:

106 ــ منهج في التحليل النصي للقصيدة تنظير وتطبيق، مجلّة فصول، محور الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ج1، مج15، ع02، 1996م.

ــ علي، كاظم علي:

107 ــ البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج 8، ع2، 2009م.

ــ كحلوش فتيحة:

108 ــ نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، مجلّة علوم إنسانية، الجزائر، ع43، خريف 2009م.

ــ مها خير بك ناصر:

109 ــ السياق الغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، مجلّة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ع23.

ــ موكاروفسكي يان:

110ــ اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلّة فصول،القاهرة، مج5، ع1، 1984م .

ـــ ويس، أحمد محمد:

111 ـــ الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، جانفي/ مارس، 1997م.

ـــ اليافي نعيم :

112 ـــ الانزياح والدلالة ، مجلّة الفيصل، ع226، أوت/سبتمبر، 1995م

ثالثا ـــ الرســـائل الجامعيـــة:

113ـــ اسكندر، يوسف محمد جابر: تأويلية الشعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشعرية، أطروحة دكتوراه، إشراف،أ، د، جميل نظيف التكريتي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، 2005م.

114ـــ أحمد سويح: البلاغة و الأسلوبية، مسألة المجاورة المفهومية و المصطلحية، رسالة ماجستير، إشراف، أ، د، عبد الحميد بورايو، كلية اللغة العربية، الجزائر، 2005 ـــ2006م .

115ـــ متولي، وحيد عز الرجال: الضرورة الشعرية في شرح المفصل لابن يعيش، رسالة ماستير، إشراف، أ، فاروق بدير، شكري دياب، جامعة الأزهر كلية اللغة العربية ، 2006 م.

116ـــ مراح، عبد الحفيظ : ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف، أ، د، حسين أبو النجا، كلية اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 2005ـــ2006 م .

117ـــ مكرسي مونيا: التفكير الأسلوبي عند ريفاتير، رسالة ماجستير،إ،د، عبد السلام ضيف، جامعة باتنة، كلية الآداب قسم اللغة وآدابها، الجزائر، 2009 ـــ 2010 م

118ـــ النوي مليكة: مقاربة بين الأسلوبية ونظرية النظم، رسالة دكتوراه، إشراف، أ.د، الطيب بودربالة، جامعة باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2008 ـــ 2009م .

رابعا ـــ المراجع الأجنبية

119- Dictionré Encyclopedique larousse . paris . France.1997.

120- jean cohen :structure du longage poetique. Flamarion. Editeur. paris.1966.

121- Jean cohen: le haut longage. théorie de la poéticité. Flammarion . 1979.

122-Michael riffaterre: stylistique structurale. trad, danie delas. Flamarion. 1971. Paris.

الملـــخـــص بالعـــربيـــــة :

تدخل هذه الدراسة في إطار محاولة الربط بين التراث النقدي العربي القديم وبين ما جاءت به الثقافة الغربية من نظريات معاصرة جديدة شكلت ثورة تنظيرية و تطبيقية سواء في النقد الغربي نفسه أو النقد العربي .

وتتبلور دراستنا حول تتبع نظرية الانزياح لدى جان كوهن و محاولة إيجاد مماثلاتها مصطلحا و مفهوما لدى عبد القاهر الجرجاني. و إبراز ما يزخر به تراثنا العربي النقدي من ثروة أدبية كبيرة ألهمت كثيرا من الباحثين و النقاد، وسبقت ما وصل إليه الغرب الآن من نظريات أدبية و نقدية معاصرة .

ويطرح البحث سؤالا محوريا تتفرع منه عدّة أسئلة فرعية ومفاده : هل هناك علاقة بين العدول الذي ورد لدى عبد القاهر الجرجاني و الانزياح الذي تحدّث عنه جان كوهن؟، وما هي أهم نقاط الاختلاف و الائتلاف بين الرجلين من خلال نظرتهما للانزياح ؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل قسمنا البحث إلى مدخل تمهيدي وثلاث فصول، حمل المدخل عنوان الانزياح المفهوم والمصطلح، وطرحنا فيه ثلاث مصطلحات أساسية هي: الانحراف، العدول، الانزياح. وكذا تعرضنا إلى مفهوم الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة العربية والغربية.

أمّا الفصل الأوّل فخصصناه للنقش في التراث العربي وجاء بعنوان: الانزياح في تفكير عبد القاهر الجرجاني، وتحدثنا فيه عن الانزياح في البلاغة العربية القديمة، ومحددات الانزياح ومظاهره عند عبد القاهر الجرجاني.

ومثل الفصل الثاني الاتجاه الغربي وجاء بعنوان:الانزياح في تفكير جان كوهن، وتعرضنا فيه للانزياح في الشعرية البنوية، الانزياح في الشعرية البلاغية، الغموض والشعرية، تمظهرات الانزياح على المستوى الدلالي، وكذا معيار الانزياح.

أمّا الفصل الثالث فقد جاء بعنوان شعرية التقاطعات بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، و حاولنا فيه إبراز نوعية العلاقات و أهم نقاط التوحد والاختلاف بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن انطلاقا من المفهوم الرئيسي الذي أسست عليه الدراسة.

Rézumé:

Cette étude entre dans la tentation de relier lénsiema patrémoine critique avale et tous qu' est arrivé a nous par la culture étrangére du noeuveause théories produitent une révolution théorique et pratique qu'ce soit dans le crique étranger étangére luis meme ou le critique arab.

Et le but de notre opération est de suiver la théorie de l'écart du Jean cohen et la tentation de trouver d'autres théries rassemblent a' elle en terme ou simentiquement pour Abd elkaher eljarjani et mentrer la richesse du notre patromoine critique arab d'une grande fortune litéraire qu'avait aidé un grande nombre des chercheures et des critique et elle était arrivé avant les théories contemporains litéraire et critiqué étrangéres.

Cette recharche pose une qestion axe qui se ramifier au plusieures questions partieles et son contenus est de: Es ce qué il existe une relation entre l'écart de Abd elkaher el jarjani et l'écart du jean cohen?. et quelles sont les points communs et les diférences entre les deusegens apartir son point de vue et son jujement pour l'écart .

Pour répondre à cette questionnement en a séparé la recherche a une enté préliminaire et trois séparatios,l'entré est du titre de l'écart convention et

sens, et en a poser dans titre trois terminolgies principales sont :l'écart, déviation, et aussi en a toucher le concept du l'écart dans les études critiques contemporains Arabes et étrangéres.

Et le premier chapitre en le fait pour discuter dans le patrémoime arabe et il est nomé :l'écart au poit de vue de Abdelaher eljarjani et en a discuter dans ce chapitre sur l'écart dans l'ensien philologie arabe et ces limites et ces apparences pour Abd Elkaher eljarjani .

Et le deusieme chapitre mentre la direction étranger et sont titre est : l'écart du poit de vue de jaen cohen et en touche l'écart dans le poéisie filiale et l'écart dans la poeisie philologique.

L'obscurté et la poiesie, l'aparence de l'écart au niveau sémentique et le crétere de l'écart.

Et le troisieme chapitre est vient par le titre de la poisie des intersections et de croisement entre "Abd elkaher el jarjani" et "jean cohen" et en a tenter de mentrer la qualité des relations et les principeause points commus et ces diferences entre Abd elkaher eljarjani et jean cohen a partir la notion principale qui une base de l'étude.

الفهرس

فـــهـــرس المـــوضوعـــات